CUADERNOS
DE LA
UNIVERSIDAD DEL AIRE
DEL CIRCUITO CMQ

7

CURSO DE VERANO DE 1949

ARTES Y LETRAS DE NUESTRO TIEMPO

Talleres de la Revista

Agosto 1949



20 cts.

EDITORIAL LEX

LA HABANA

UNIVERSIDAD DEL AIRE

DIRECTOR: DR. JORGE MAÑACH

EXTRACTO DEL REGLAMENTO DE LA UNIVERSIDAD DEL AIRE:

"La Universidad del Aire es una institución de difusión cultural por medio del radio. Está, por tanto, sujeta a las condiciones de acción que le imponen la índole de ese propósito y el medio trasmisor de que se vale".

....

"El objeto de las disertaciones de la Universidad del Aire es principalmente despertar un interés en los temas de la cultura. Por consiguiente, no aspiran a impartir conocimientos detallados o profundos, sino más bien nociones introductoras y generales que abran una vía inicial a la curiosidad de los oyentes. Como el grado de cultura de éstos tiene que presumirse muy diverso, se procurará prescindir en las disertaciones de todo lo que suponga una considerable formación previa, así como de tecnicismos y pormenorizaciones que fatiguen la atención. Los trabajos deberán ser redactados con toda la llaneza de estilo y amenidad de contenido que el tema permita, procurándose sintetizar y dramatizar lo más posible la exposición, y cuidando más en todo momento de la comprensión de los oyentes que del propio lucimiento".

Francisco Ichaso

Introducción al Curso "Artes y Letras de nuestro Tiempo"

AL prepararse el programa del primer curso de la Universidad del Aire sobre "Ideas y Problemas de nuestro Tiempo" se habían incluído en el mismo diversos temas de carácter literario y artístico. Tal inclusión prolongaba excesivamente el curso, por lo que al hacer los ajustes definitivos se acordó segregar esos temas y constituir con ellos un curso aparte, que es el que inicia el presente cuaderno.

Hacemos esta explicación para que se vea hasta qué punto consideramos que las artes y las letras forman parte de la ideología y problemática de la época, sin que quepa separar unas materias de otras como no sea para clasificarlas y entenderlas mejor. Así, pues, este curso es la exacta continuación del anterior y en cierto modo su necesario, casi diríamos su inevitable complemento.

No se puede concebir la obra literaria o artística como una abstracción suspendida fuera del espacio y el tiempo históricos. No hay que estar afiliados a las teorías mesológicas de Taine ni a las sociológicas de Guyau ni al determinismo materialista de Marx para admitir que un poema, una sinfonía o un cuadro es el producto inequívoco de una época y un lugar determinados, pues si bien el artista obra siempre de un modo individual y a veces con un individualismo solitario y arisco, su obra no puede sustraerse a las influencias del ambiente y mucho menos

a la impregnación sutil de las ideas que en él se debaten. Hasta en las manifestaciones estéticas más retardatarias o anacrónicas se perciben, si bien a contrapelo, el santo y seña de los tiempos. Por eso se ha dicho que la mejor manera de conocer a fondo cualquier etapa histórica consiste en examinar las creaciones literarias y artísticas que en ella se han producido, sin excluir aquellas de valor secundario. El teatro clásico español, por ejemplo, nos abre un panorama de la España de los siglos XVI y XVII mucho más vivo y vivaz que el que nos ofrecen los áridos textos históricos. La historia misma, para cumplir su propósito a cabalidad, ha de ser una obra artística, como ya la consideró en el siglo pasado, con genial intuición, nada menos que Menéndez y Pelayo.

Enfocamos, por lo tanto, este curso como una prolongación de las curiosidades e inquietudes suscitadas por el anterior. No trataremos de la literatura y el arte como de meras disciplinas o técnicas. Pretendemos apresarlas como materia viviente, como algo inscrito por modo orgánico, visceral, en el hombre. Creemos que la famosa "deshumanización del arte", que tanto llegó a impresionar hace algunos años, no fué más que una ingeniosa especulación de la mente preclara de Ortega y acaso un pretexto para intercalar, entre "fantasías y devaneos", que diría Azorín, algunas importantes verdades.

Mucho nos importa aclarar que este segundo curso de la Universidad del Aire aspira a tener un interés tan general, tan humano, en la acepción que modernamente se da a esta palabra, como lo tuvo el primero y como han de tenerlo los que en el futuro nos proponemos desarrollar. Intentamos ofrecer un panorama lo más completo posible de las inquietudes contemporáneas, tal como se proyectan en la literatura y en el arte. Conocer los rumbos de la poesía, de la novela o del ensayo; las nuevas direcciones de la pintura, la arquitectura y la escultura; las orientaciones más recientes de la música, del baile y del cine; los caminos que en estos últimos años se han abierto para la búsqueda y la expresión de la belleza son cosas que, sin duda, apasionan al hombre de letras y al artista profesional, pero que no dejan de interesar en grado muy semejante a todo hombre de espíritu alerta, aunque sea absolutamente profano en esas cuestiones. En todo ser civilizado hay un gustador potencial de la literatura y del arte, y basta habituarse al comercio de lo bello, ponerse en contacto con los grandes libros, con los grandes lienzos, con las grandes obras musicales, con las grandes construcciones arquitectónicas, para que se nos despierte en seguida la curiosidad por todos los problemas relacionados con la elabora-

ción de esos monumentos del espíritu, con la época y circunstancias en que se produjeron y con los secretos y peculiaridades que encierran las vidas de quienes los han creado. Todas estas cuestiones tienen su lugar y momento en este Curso de Verano de la Universidad del Aire que hemos titulado "Artes y Letras de nuestro Tiempo".

Constantemente el hombre de ilustración media, el mero lector de periódicos y revistas o el oyente asiduo de selectas transmisiones radiales se encuentra con las expresiones "poesía nueva", "arte moderno", "pintura de vanguardia", "arquitectura funcional", etcétera. No hace falta ir a las bibliotecas o los museos para que las nuevas formas literarias o artísticas nos salgan al paso. En cualquier ciudad de alguna importancia, en la Habana misma, la nueva arquitectura es una realidad ambiental. Las rarezas, las arbitrariedades, los caprichos del arte nuevo causan sorpresa y hasta irritación en algunos espíritus cuando están encerrados en un libro o cuelgan de una pared; pero no cuando se presentan en cualesquiera de sus formas aplicadas: en el estampado de una tela, en el corte de un vestido, en el diseño de un broche. Hay gentes que se rasgan las vestiduras ante un poema de Neruda, un cuadro de Picasso o una sinfonía de Prokofieff, y sin embargo viven cómodamente inmersos en una atmósfera decorada por las más atrevidas manifestaciones del arte industrial.

Este curso de la Universidad del Aire persigue el esclarecimiento de esas expresiones tan corrientes y a pesar de ello tan equívocas, tan polémicas. Puede decirse por ello, que más que al especialista o al profesional se dirige al simple aficionado, al lego que, sin querer llegar a maestro, desea razonar sus intuiciones en pro o en contra de esas manifestaciones estéticas que están ahí, invadiendo todo el ámbito del mundo actual, y seguirán ahí querámoslo o no, con su imperiosa voluntad, independientemente de que nos seduzcan o nos desconcierten.

•

Rafael Suárez Solís

La nueva Estética

EN estética lo que no es nuevo es estática. Pero no caigamos de entrada en polémica a cuenta de los gustos. Anticipemos que toda obra de arte es o fué nueva, porque todas han sido creadas por los hombres capaces de sentir el estímulo que sobre ellos ejerce el mundo en constante recreación, en insobornable proceso de novedad. Si nos atenemos, como a ello nos obliga el panorama de la Historia, a la realidad de que jamás dos épocas han sido iguales como propósitos humanos, nos será cómodo admitir para el arte un deber de novedad definido de manera muy clara, impresionante en consecuencia, por Ortega y Gasset; definición dedicada a la obra artística para situar su estética de ayer en la posición estática de hoy, con lo que, al mismo tiempo, le rinde un homenaje eterno. He aquí la sentencia orteguiana: "En el Museo se conserva a fuerza de barniz el cadáver de una evolución".

Pero como toda idea muy sencilla, ésta de la novedad en la estética, y su complemento la eternidad en la estática, está condicionada por una estimación tan compleja como todo lo que se somete al juicio temperamental del hombre. Nada hay que excite tanto el temperamento como la manifestación artística; empezando porque el hombre se toma la libertad de llamar arte todo lo que a él, con razón o sin ella, le sacuda agradablemente el sentimiento. De ahí la frase, peligrosa en su simplicidad, de que "sobre gustos no hay nada escrito": patente de corso para emitir juicios originales sobre lo que ha dado lugar a los más largos y numerosos escritos sobre el tema histórico por antonomasia.

En consecuencia, quien se decide a juzgar según su gusto, se expone a situar la obra contemplada fuera de la novedad corres-

pondiente a la recreación de cada época; y con mayor responsabilidad aún, a considerarse el espectador como nuevo él mismo en el tiempo que elija para vivir temperamentalmente. Porque no todos los hombres de una actualidad son contemporáneos entre sí. De un ámbito social de cualquier época puede decirse lo que de cualquier museo: que es un muestrario de novedades humanas donde se conservan en gran parte, a fuerza de barniz, los cadáveres de las evoluciones. De ahí que en todo tiempo una minoría de personas se instala, al margen de la estática, en esa especie de laboratorio de la novedad que es un museo de arte moderno. Esa minoría, activa o contemplativa, la forman los artistas: los forjadores de la estética en que se define un estado de cultura.

Pero hemos mezclado dos conceptos que pocas veces se comportan como sinónimos. ¿Es el tiempo o es el hombre quien ha de definir lo nuevo? El tiempo no es nuevo ni viejo, puesto que no tiene límites. Es infinito. El hombre si, aunque suele permitirse la pretensión de la infinidad, y en ese anhelo se toma libertades excesivas con el tiempo. Hay quienes usan los recursos vitales de su época para retirarse a vivir en el pasado o lanzarse a vivir en el futuro, y desde esas irreales posiciones dogmatizar sobre la duración o nacimiento de las ideas. Según algunos, un estilo artístico, literario, político o científico viejo es nuevo porque ellos, como estilo humano vitrificado, no se han movido, por ejemplo, del siglo XVII. Y así vemos, para nuestra diversión —a veces indignación—, cómo hay hombres gemelos de los cuadros de Velázquez; cuadros a los que, como ante los monumentos conmemorativos del heroísmo antiguo, debemos situarnos respetuosos, agradecidos y admirados; pero no lo mismo ante los hombres sus mellizos, de quienes nos hacen reír la vestimenta y la postura correspondientes al setecientos, y que ni siquiera se atreven a usar para discurrir por su ideal anacrónico; piezas ellos también de un museo social, barnizados para conservarse como cadáveres de una evolución. Son los que equivocan el camino de la inmortalidad y toman el de regreso a la prehistoria.

Si a un mundo nuevo corresponde una nueva estética, ¿cuál es el que no al tiempo, sino a nuestro tiempo corresponde? Siempre ha sido difícil un juicio oportuno sobre ese pleito. La actualidad no se presta a que se la vea desde dentro, y menos en sus síntomas estéticos, ya que toda apreciación, y más la artística, exige la perspectiva histórica. "En la realidad —advierte Franz Roh— nunca se da en su pureza la revuelta repentina, la mudanza brusca. Todo suceso humano acaece tras larga preparación y deja a su zaga vastas resonancias". Es imposible, por lo tanto, perfilar la imagen de una época, y más aún la de la síntesis que

haya de ser su estética. Por eso el debate sobre la actualidad en el arte se define como una polémica interminable y sin cuartel, en la que los combatientes se suceden a la misma velocidad que la muerte va segando las mieses ideales. Nada más comprometido que la colocación de una obra de arte de un tiempo relativamente actual en un museo antiguo o en un museo moderno. En Madrid, por ejemplo, se ha resuelto ese problema de la discriminación histórica con el reparto de las obras de Goya entre el Museo del Prado y el que no muy atrevidamente se ha dado en llamar allí Moderno. Goya está en ambos museos dedicando media sonrisa suya burlona al clasicismo y a la revolución: al pasado y al futuro. De su pintura se dice que es la más popular de las aristocráticas y la más aristocrática de las populares. Por eso se ha dicho que "las obras de Goya son las carcajadas formidables que lanzó una nueva época al desprenderse de sus costumbres viejas". En tanto que Picasso, el más representativo de la estética moderna, ha provocado una anécdota capaz de responsabilizar a quienes interese no fiarse de la libertad para situarse en el tiempo y meditar sobre sus deberes para con la época que le ha tocado vivir. Picasso tuvo el coraje de no moverse de su sitio en el instante más peligroso de la batalla entre dos épocas. Permaneció en París a la llegada de los alemanes, y siguió impasible la tarea de interpretar el bombardeo a Guernica, sin considerar el riesgo que podía ocasionarle criticar al iracundo vencedor. Muchos de los que conocen ese cuadro, ahora en los Estados Unidos, se indignan contra semejante pretensión artística, sin pararse a interpretar lo que fué horrendo ensayo político de una nueva concepción del mundo. Esos espectadores se burlan de la destrucción de Guernica con sus risas barnizadas por el siglo XVII; pero no así el general nazi que fué a ver las obras de Picasso en el estudio de París: aquel París mitad colaboracionista, mitad resistente. "Esta obra es de un realismo admirable", comentó ante el cuadro el militar alemán. A lo que contestó el pintor: "Usted puede afirmarlo, por haber sido quien bombardeó a Guernica para causar semejante maravilla".

Pero he aquí que nosotros estamos todavía discutiendo si aquello pudo o no pudo ser, debió o no debió haber sido, como si los hechos históricos debieran discutirse en vez de explicarse. Nadie puede dar la explicación de un hecho histórico tan certeramente como el artista, incluso esos artistas que, mediante intuición, se adelantan a dar explicaciones estéticas sobre lo que, pasado el tiempo, será conciencia universal. Situados dentro de nuestro día no podemos percibir lo que, como expresa Franz Roh, hay de pureza en la revuelta repentina, en la mudanza

brusca, pues nos hallamos más bien en la zaga de las vastas resonancias. Y es natural especialmente en nuestro tiempo, por ser el de una época de transición entre dos culturas que se disputan el dominio del mundo con las armas de dos idealismos irreconciliablemente beligerantes: el arma del pasado, de contundencia deléterea en precario, y el arma secreta del futuro.

Nos encontramos pues en un instante indefinido del mundo y es natural que se haya producido un afán de infinitas definiciones. De ahí nace la multitud de los ismos estéticos de nuestro tiempo, que tanto vale decir de nuestra angustia. A tal extremo de experimentación que si tomamos, como es justo, a Picasso como la autoridad máxima de la estética moderna, le reconocemos el derecho que se ha tomado a ser el promotor y el dictador genuino de los últimos ismos, todos, o casi todos, nacidos de su inquietud, de su intuición, de su propia angustia estética.

Habría que preguntarse, sin embargo, hasta cuándo va a durar esta angustia, esta duda sobre la expresión estética definitiva de nuestro tiempo. Porque nuestro heroísmo ya está durando demasiado, y el hombre anhela descansar un rato en ese estado humano natural que es la paz. El propio artista ya ensaya acomodarse en un orden definido, en una manifestación de tranquila temporalidad. Otras veces se ha logrado ese reposo, esa quietud, y no hay por qué desesperar de una nueva conquista semejante. Ya se está consiguiendo. Ya la quietud es el síntoma más expresivo de la nueva estética. Ya lo último que se ensaya se llama existencialismo. Y el existencialismo, aunque todavía no haya pasado de especulación filosófica, ni pase nunca quizá, tiene por lo menos un nombre apropiado al deseo imperativo de vivir, no según angustia, sino según existencia, permanencia, quietud.

Pero antes de tomar en consideración lo que el existencialismo tenga de no poder más el hombre resistir la vida heroica —la vida peligrosa trompeteada por el fascismo—, la estética moderna se ha responsabilizado con esa ambición más humana que es el realismo mágico. Si no nos dejamos confundir por las palabras admitiremos que el arte siempre persigue la expresión mágica de una realidad. Ocurre que el hombre corriente no suele entender la realidad como la percibe, por intuición o clarividencia, el artista. Se suele decir que el artista es un ser que vive fuera de la realidad, cuando es el único que hace de la realidad el tema de su preocupación. Como ser estético, busca la realidad allí donde no la puede ver el hombre corriente. Para éste, la realidad, en estado de superior encanto, es la naturaleza: lo que él llama cosa real. De ahí esa confusión muy generalizada entre la realidad y la naturalidad. El realismo y el naturalismo son dos cosas dis-

tintas y, en estética, contrapuestas, puesto que lo real puede ser arte y lo natural, no. Natural es lo que se da al hombre, y real lo que el hombre propone. El hombre es natural como criatura, y real como creador. De ahí la mejor expresión que se da a la palabra hacer cuando decimos realizar: hacer efectiva una cosa, que no es lo mismo que conservarla en su estado natural. Y el arte ha sido éso en todo tiempo: el esfuerzo de sacar las cosas de su estado natural para que realicen los propósitos que el hombre, como recreador, les asigne de acuerdo con las ambiciones del estado mental de la cultura. Ese realismo es el que informa el proceso evolutivo de las artes como representantes de los ideales, incluso cuando los ideales tienen ese sentido todavía selvático que son las supersticiones, y que en tan buena proporción permanecen aún en los momentos de mayor lujo intelectual.

Si admitimos como común denominador de todos los estilos artísticos el propósito de realizar ideas, de dar a las creencias de cada época una expresión realista, nos hallaremos en buena disposición crítica para comprender las diferentes formas que la estética adopta en sus principales denominaciones a través de la cultura. Sería muy largo y penoso enumerarlas todas como particularidades infinitas a que las ha sometido el afán de ensayar, sobre todo en los momentos, como el nuestro, en que se viven horas transitorias. Lo más procedente en este rápido recorrido es apelar a una división de anchas etapas partiendo de esa gran época estética que se llamó Renacimiento: un paradójico renacer el hombre en la antigüedad donde todo se había dado por definitivamente constituído. Se salió de aquel error en cuanto el hombre se enfrentó con los nuevos misterios que la ciencia presentaba a la consideración de la inteligencia, un momento tan angustioso como este que actualmente creemos haberse presentado en el mundo por la primera vez. Fué así como el artista, desengañado de la petulancia divina en que se había establecido el Renacimiento se sintió impresionado y se dedicó a expresarse —realizarse— según impresionismo. Todo se volvía mentira real ante una verdad nueva indefinida. La verdad imprecisa, sólo posible, era lo que impresionaba, y a la velocidad que evolucionaban los conceptos, lo más seguro para animarse era apresarlos al vuelo. No dejaba de ser algo como un deporte aquello de cazar ideas como se cazan mariposas, y de ahí esa vivacidad, esa como alegría, que se advierte en toda la obra de los impresionistas. Se jugaba con la luz hasta aquietarle la velocidad en que se descompone el arco iris para el milagro de la instantaneidad de los colores; y cuando se dice que el impresionismo ha inventado la luz y el aire, sólo se está diciendo que usaba la simplicidad de los

colores para con ellos perfilar las formas movibles en la luz. La gracia de un cuadro impresionista está en esa alegre mentira que nos promete escamotear el cuadro a nuestra vista si de repente la noche viniera a suspender la contemplación.

Contra esa amenaza reaccionaron los que inmediatamente se dieron a conocer como expresionistas. No, las cosas, como las ideas, no eran tan efímeras. Corrían, si; pero no hacia la noche, hacia el no ser. Llevaban un destino, que es lo que siempre mueve al hombre en la Historia; aunque ese destino, no se lograba todavía calcular. Había, pues, que agarrarse a las nuevas ideas con dedos más recios; había que aguantarlas, detenerlas y anclarlas: expresarlas con mayor rotundidad y nitidez. Y nace lo que se llamó el expresionismo. Pero ¿expresar qué si todo había entrado en ruido, polémica, combate, en un afán dramático de ser, precisamente cuando se desmoronaba a ojos vistas el pasado inmediato? De esa manera es como el expresionismo entra en lucha contra su propia necesidad de comprensión y se producen, ya en nuestro ayer más inmediato, los innumerables ismos que todavía nos suenan en el cerebro hasta la cefalalgia, y esa acusación de los hombres embarnizados de que la anterior generación "estaba loca". "Y ésta también", agrega la rutina. No, estaba desorientada; pero sí resuelta a encontrar el modo de expresar lo que iba a ser en definitiva la época que ya había empezado a tomar posesión del mundo. El postexpresionismo dió el paso más osado. Y ahora se quiere terminar la aventura con permiso del existencialismo, con esa casi ya aquietada actitud establecida con el nombre de realismo mágico.

¿Por qué mágico? Porque la magia es lo único que nos puede aclarar eso tan oscuro que es el vivir en cualquier tiempo. Las cosas siempre se estarán burlando de nosotros con sus proposiciones disfrazadas de naturalidad, nos incitan a suponer las infinitas realidades que esconden, dispuestas siempre a ir de la estática a la estética. La magia es la que de nuevo persigue el vano deseo de desentrañar una última realidad, y así es como el realismo mágico apela a la sobriedad de los objetos, al objeto bien aclarado, a la severidad de las líneas, a lo hondo de la intención, al silencio, a lo frígido, a lo metálico, a lo quieto, a lo seguro. A ese poner cada cosa en su sitio y dar a cada una en la composición un papel de protagonista, y a la composición total una quietud, no importa el movimiento independiente de cada cosa; una rotundidad tan parecida a la que se descubre en el primer ensayo de realismo mágico que muestran los ágiles animales pintados en la Cueva de Altamira. Búfalos, jabalíes, ciervos, que eran toda la problemática del hombre cinegético, a los que había

que sujetar con la magia del arte para que con su huida no se fuera también la existencia del hombre desesperado en el hambre.

Impresionante parecido éste de nuestro realismo mágico con el realismo descubierto en la prehistoria de las artes. Porque bien pudiera suceder que nosotros, dado el síntoma de nuestra ya insoportable angustia, estuviéramos saliendo de una edad humana a la que en el futuro se denomine la segunda prehistoria.

Vicentina Antuña

Valoración actual de las Humanidades

El amplio campo de las Humanidades puede enfocarse desde distintos puntos de vista que son, principalmente, el filológico, el literario o estético, el histórico, el filosófico y el pedagógico. Debo, pues, comenzar aclarando que esta plática las considerará casi exclusivamente desde el ángulo de la educación. Las razones para la selección de este enfoque con preferencia a los restantes no pueden ser más evidentes ya que, desde cualquiera de los otros puntos de vista mencionados, cabría hablar sólo del valor permanente de las Humanidades en la cultural occidental. Si puede tratarse, en cambio, de una valoración actual de las Humanidades, es decir, de una estimación de ellas en nuestro tiempo que difiere de la que se ha tenido en otros momentos históricos, es porque se les reconoce una determinada importancia en la formación del hombre moderno.

Ha sido, en efecto, la necesidad de reorientar la formación del hombre la que ha traído al primer plano de la educación de las Humanidades, vistas bajo una nueva luz que nos obliga a hacer algunas consideraciones previas sobre problemas educacionales y sobre características de nuestra cultura que condicionan y aclaran nuestro asunto.

El tema central de la educación es, sin duda, el de sus fines. A través de las edades éstos han variado acomodándose al concepto predominante en cada momento sobre el hombre y su destino; en otras palabras, tratando de armonizarse íntimamente con los ideales intelectuales y éticos característicos de cada período. El cambio de estos ideales y el de las condiciones sociales explican las variacio-

nes de la teoría y la práctica educativas y los distintos tipos de hombre que han procurado formar. En realidad, cada época —y hasta cada clase social— ha tenido su tipo de hombre ideal y, de acuerdo con él, la educación ha cultivado unas u otras capacidades en el individuo produciendo, por lo regular, un desarrollo unilateral de la personalidad.

Ahora bien, en todo proceso de educación —y no se pierda de vista que hablamos de ella en el sentido más amplio y general, que comprende al mayor número de individuos—, intervienen tres factores fundamentales: la sociedad, la escuela y el propio educando. No podría, pues, hablarse de la desorientación que existe actualmente en cuanto a los fines objetivos de la educación, sin tener en cuenta estos factores, como punto de partida.

En lo que respecta a la sociedad, al medio ambiente, su influencia no puede ser hoy día más corrosiva para el logro de fines elevados de educación. La admiración hacia el éxito económico, político y social, no importa las vías por las cuales se haya alcanzado; el respeto y la obediencia a los poderosos, no importa su inmoralidad o torpeza; la codicia y la preeminencia social como metas individuales, dan la tónica general de una sociedad en la que se educa al niño y al adolescente, señalándoseles tácita o expresamente como virtudes los que son en verdad los vicios más nocivos para el mejoramiento humano y social. La influencia de estos medios indirectos de educación es tan poderosa que se ve, por lo común, regir las relaciones económicas y políticas, el más brutal de los cinismos. Y hasta las personas de sensibilidad más refinada quedan en paz con su conciencia afirmando que se puede tener una moral privada, en nuestra intimidad, para nuestro propio gasto y otra de puertas afuera, para la calle, porque es necesario transigir con las realidades de la vida pública. A los pocos que claman contra esta dualidad postulando la unidad de la conducta humana, se les llama irónicamente "líricos", utopistas y, a veces, hasta dementes. ¿No es así como pensamos y actuamos?

Vivimos, por otra parte, en un mundo señoreado por la técnica. Al desarrollo de la industria y de las ciencias, que han dado al hombre un dominio no absoluto, pero sí sorprendente sobre la naturaleza, ha correspondido también un tipo característico de educación. De esta manera, la escuela se ha orientado con el estudio de las ciencias físicas y naturales, con los estudios sociales y con el dominio de las técnicas. Desde el punto de vista de la instrucción ha adoptado dos formas generales, la educación académica o liberal, subdividida en dos ramas, la científica y la histórica, y la educación técnica. Pero en una y otra parece haberse

entronizado el espíritu de aquel personaje de Dickens que al visitar una escuela, hace su profesión de fe positiva exclamando: "No enseñéis a esos niños y a esas niñas sino hechos. Es lo único necesario en la vida".

Poco a poco y a pesar de la prédica constante de grandes educadores y filósofos de la educación, ha ido ésta perdiendo su sentido más trascendente, su fin primordial, la formación del carácter, el crecimiento interior del individuo con el desarrollo de sus capacidades espirituales, para circunscribirse al "ajuste del educando a las condiciones del mundo en que ha de actuar" y, en el mejor de los casos, a su adaptación a "situaciones nuevas". De otro modo, la educación ha perdido de vista al hombre y, así, los valores absolutos han sido desplazados por el relativismo de las circunstancias en la misma medida en que la moral ha sido transferida del individuo al grupo social.

Asombra constatar que hace ya un siglo Augusto Comte, el filósofo creador del positivismo, denunció la especialidad de los estudios como uno de los males más grandes y más crecientes que retardan nuestra regeneración moral e intelectual. "Todas las fuerzas de la sociedad, decía, deben ser empleadas en combatir una dirección tal del espíritu". Y no hay más que un remedio, una educación amplia, general, verdaderamente unificada, que pueda serivir de base común a las especialidades ulteriores.

En cuanto al tercero de los factores importantes que mencionábamos, el sujeto de la educación, ¿qué puede hacer por sí misma esa criatura desorientada y compleja que es el hombre de hoy en el mundo de la máquina todopoderosa? ¿Cómo puede reaccionar frente a tantos factores de impersonalidad y deshumanización que ejerecen una presión de tal naturaleza sobre él que le impiden encontrarse a sí mismo y concluyen por ahogar su vida íntima?

A estas angustiosas preguntas han contestado ya filósofos, intelectuales, educadores, que han proclamado la urgencia de restablecer el ideal de la persona humana; la necesidad de rescatar la plena dignidad del hombre promoviendo un nuevo humanismo.

El nuevo humanismo se ha hecho, así, uno de los temas preferentes de la cultura contemporánea, al extremo de que varias de las pláticas (entretiens) del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual —la de Budapest, en 1936, la de Buenos Aires en el propio año y la de París—, se han desarrollado en torno a la consideración de sus ideales y posibilidades. En correspondencia, la educación se vuelve hoy, en la problemática de la formación de la personalidad, al sentido de la educación humanista.

Pero aclaremos, ante todo, que cuando en nuestro tiempo se habla de los ideales de un nuevo humanismo y de una educación

humanista, no se pretende resucitar ninguno de los "humanismos históricos", ni el griego, ni el renacentista, ni el dieciochesco. De todos ellos participa en cierta medida; pero es de nuestra época y tiene un nuevo sentido y un más profundo alcance desde el punto de vista cultural y educativo. Sería desconocer la complejidad del mundo que circunda al hombre moderno y tener un pobre concepto de la formación de éste, el pretender regirla con cánones de otros tiempos.

El nuevo humanismo es un humanismo integral. Quiere esto decir que aspira a la plena realización del hombre. Comparados con él, los restantes humanismos históricos son unilaterales o parciales por desconocer o abandonar algunas de las capacidades o de los deberes del hombre. En relación con ellos, el humanismo actual tiene un cierto valor de síntesis.

Comienza el nuevo humanismo por ser una conciencia de la posición del hombre como ser de la historia y, después, de su papel en esta época. Lo enraiza en sus tradiciones de cultura y, en ese sentido, se opone al grueso materialismo para el que la vida humana, regida solamente por las realidades inmediatas, se convierte en una grosera mecanización.

Ya que, como dijera Marsilio Ficino, "Sólo el hombre tiene historia, porque sólo él es libre", el nuevo humanismo postula la conservación de la personalidad libre del individuo; pero como, al mismo tiempo, no olvida que la dignidad del hombre es, primordialmente, un concepto ético, postula igualmente la unidad de la ley moral. De aquí que libertad y comportamiento moral elevado y responsable sean sus principios esenciales. No abandona tampoco el aspecto práctico o activo de la vida, pero trata de impulsar a ésta hacia planos ascendentes.

El nuevo humanismo necesita un clima de libertad y tolerancia que sólo en el ejercicio de la democracia puede hallar. No podría producirse, por ejemplo, bajo un régimen político o religioso de absorción del individuo, o bajo la presión de un sistema de castas, porque en ellos la libertad del hombre y el comportamiento ético elevado y responsable —que hemos reconocido como su propia esencia—, no pueden existir.

Como consecuencia de lo dicho, la educación que corresponde al nuevo ideal humanista, ha de cultivar no sólo una parte del hombre, sino todo el hombre; ha de formar el hombre integral, y así, formarán también al ciudadano, logrando la autonomía de la persona en armonía con el espíritu de la colectividad. Porque si cada uno de nosotros es una unidad, también es parte de una unidad mayor. Cada uno de nosotros es un individuo; pero es

también miembro de una sociedad, "de una vida institucional", a cuyo progreso ha de cooperar.

La antinomia que señalaba Rousseau al decir que "obligados a contrariar la naturaleza o nuestras instituciones, tenemos que escoger entre formar un hombre o un ciudadano; pues no podemos formar los dos al mismo tiempo", era explicable bajo el régimen absolutista en que vivía el gran escritor francés, pero no tiene vigencia en nuestros tiempos en que el hombre se reconoce a sí mismo como un ser social.

Para el nuevo humanismo no puede haber, pues, formación humana plena, realización total de la persona, si no está asegurada la vida en sus tres dimensiones; profundidad, amplitud y altura, es decir, la propia intimidad, la vida en comunidad y la vida en trascendencia.

Y ahora, tiempo es ya de ver qué papel les corresponde a las Humanidades en el logro de los elevados fines de esta nueva educación humanista.

Por tratarse de un vocablo que suele ser usado en una acepción restringida para referirse a la cultura grecolatina y, más estrictamente aún, al estudio del griego y el latín con sus respectivas literaturas —lo que debiera designarse mejor con el término "Humanidades Clásicas"— y con un sentido más lato, que es el que usaremos aquí, creo conveniente aclarar que en la cultura y en la educación contemporánea se da el nombre de Humanidades a las disciplinas que tienen como objetivo primordial la transmisión de la herencia cultural, especialmente en lo que atañe a la literatura, las artes, la historia y la filosofía. Caben en esta acepción más lata, tanto las Humanidades clásicas como las modernas.

Son, por consiguiente, las Humanidades, disciplinas que al facilitar la formación del concepto de la continuidad del fluir histórico y de la creación humana a través de él, fortalecen en el individuo el sentido de los valores culturales, espirituales y, sobre todo, morales. Saber cómo pensaron, sintieron y actuaron los hombres del pasado; cómo y por qué alentaron, lucharon y murieron, tiene una gran importancia para el hombre a quien este saber no sólo da un sentimiento de estabilidad, sino que abre nuevos cauces a su pensamiento, a su sensibilidad y a su acción. Son disciplinas esencialmente formativas, por cuanto con ellas aprende el educando que el mundo del espíritu es tan real como el de la naturaleza y que sus principales objetivaciones son el lenguaje, la moral, el arte, la ciencia, la técnica. Aprende también que ese mundo espiritual tiene, como el de la naturaleza, sus leyes que no puede contravenir el hombre sin grave riesgo de destrucción.

De aquí que los valores, el deber ser —los "buenos principios" que nos decían nuestros padres—, sean realidades espirituales y que tengan una jerarquía en la que los valores éticos, por ser los superiores, constituyen la dirección más elevada de la personalidad.

El estudio literario es la médula de una educación general humanística, por representar, con más propiedad que ningún otro, la continuidad de una tradición liberal y humanista. Una buena selección de los clásicos que incluya las más grandes, las más universales y esenciales preocupaciones humanas, constituye el más importante instrumento de educación. Esto es, considerando siempre a la literatura no como información, sino como medio de formación para lograr el desarrollo de aquellas calidades del intelecto y de la sensibilidad que son el fin principal de la educación general. Sensibilizar, he ahí su misión. También las artes, que son una parte muy significativa de la cultura humana, afinan la sensibilidad desarrollando las facultades de percepción y comprensión. La historia, por su parte, contribuye al desenvolvimiento del espíritu crítico, del discernimiento, de la conciencia moral y, como la literatura, proporciona modelos, ejemplos de conducta a la juventud.

En cuanto a la Filosofía, en la etapa media de la educación, en la que tienen las Humanidades su esfera propia de acción, por ser la edad juvenil la más propicia al desarrollo de las calidades humanas, su misión como enseñanza sistemática es dar una idea clara de las corrientes que han confluído en la formación de la cultura occidental, tales como el Helenismo, el Cristianismo, la Ciencia y la propia Democracia.

Las Humanidades tienen, pues, por su elevada misión un lugar preferente en la educación general, ya que, como apunta Huxley, "el tema del hombre es el único capaz de interesar a todos los hombres". Ellas proporcionan el principio de integración necesario a la formación de todos y cada uno de los educandos, cualquiera que haya de ser su futura dedicación o especialidad. Sin su conocimiento, el hombre sería siempre un advenedizo en el mundo de la cultura.

En 1941, en el "Congreso sobre la Ciencia y el Orden Mundial", celebrado en Londres, uno de los más grandes científicos contemporáneos, el Prof. Einstein, declaró que la ciencia nunca puede proveer de fines al hombre. "Una vez que estos fines existen, el método científico provee de medios para realizarlos. Pero él no puede proveer los propios fines... Nuestra época parece caracterizada por la perfección de los medios y la confusión en cuanto a los fines". Pues bien, de la clara verdad que encierra esta afirmación, debe derivarse la consecuencia saludable de que

ya está fuera de uso, la larga disputa de los cientificistas y los humanistas por el predominio de las ciencias o de las humanidades en la educación.

De la experiencia lograda en una edad de ciencia y de filosofía naturalista, se arriba a la conclusión de que si el método científico es tan valioso en el campo de las humanidades como en el reino de la física o de la biología, porque el humanismo como la ciencia debe investigar hechos, generalizar e interpretar, también el espíritu humanístico o, más bien, el punto de vista humano es imprescindible para toda la cultura, incluyendo las ciencias y la técnica. Las ciencias y las humanidades deben tomarse, por tanto, en la educación, en una relación no de hostilidad sino de cooperación.

El punto de vista formativo de las Humanidades cabe como espíritu de la educación a lo ancho y a lo largo de toda la formación humana, horizontal y verticalmente, desde la escuela elemental hasta las especializadas, técnicas y profesionales. Pero no quiere esto decir que baste con este espíritu y que pueden suprimirse las Humanidades, porque aún aplicando ese espíritu humanístico a las ciencias y a la técnica —y es obvio que esto es al cabo un artificio pedagógico—, si estudia sólo disciplinas científicas y prácticas, el alumno estará siempre en contacto con hechos del mundo natural o material y le faltarán los contactos con el mundo espiritual, con las ideas y sentimientos humanos, únicos capaces de vivificar la enseñanza y de hacer de la escuela un instrumento educador.

Cuidémonos de no identificar el concepto de la educación humanística con el contenido de las Humanidades; pero afirmemos rotundamente el valor excepcional que éstas tienen en el logro de las finalidades primordiales de aquélla.

En los propios Estados Unidos de Norteamérica, la nación que más énfasis ha puesto en el último siglo en el pragmatimo educacional, son ya muchas las voces señeras que se levantan para proclamar la necesidad de volver a las Humanidades en la educación general o liberal y son muchos también los ensayos que se hacen al respecto. A los que se interesen especialmente por este asunto recomiendo la lectura de la obra "The Humanities after the war", publicada en 1944 por la Universidad de Princeton y en la que figuran artículos de personalidades tan destacadas en la política, en las ciencias y en la educación como Wendell L. Willkie, el malogrado estadista norteamericano, Norman Foarster, Abraham Flexner y otros. Recomiendo también el Informe rendido en 1946 por un Comité de la Universidad de Harvard, integrado por científicos, filólogos, historiadores y filósofos, que lleva por título

"General Education in a Free Society" y en el que se estima como un problema básico de la democracia americana el de lograr una educación general adaptada a todos los ciudadanos.

De todo lo expuesto concluimos que los ideales del nuevo humanismo y de la educación humanística están estrechamente relacionados con la imperiosa necesidad que siente el hombre en nuestros días de lograr que las normas éticas, los principios morales elevados rijan la conducta individual y social. Es, al cabo, un esfuerzo heroico por rescatar las normas esenciales de justicia, bondad y tolerancia imprescindibles para vivir en paz en el marco de la democracia.

Concluimos también que el papel que les corresponde a las Humanidades en la formación de las generaciones del futuro es el de dar raíz y sustancia a las normas morales, con la transmisión de la herencia cultural.

Si es cierto, por último, que una educación conveniente sólo podrá ser eficaz donde las condiciones sociales sean buenas y donde los individuos tengan creencias sanas y buenos sentimientos, también lo es que esto no se logrará mientras la educación no coadyuve adecuadamente a su producción. Es preciso, por ello, en la actualidad, romper por alguna parte, el círculo vicioso en que nos hallamos encerrados, y, si es por varios puntos a la vez, tanto mejor.

BIBLIOGRAFIA

Foorster, Norman: The Humanities after the war. Princeton University Press, 1944.

Harvard Committee, Report of: General Education in a Free Society. Cambridge, Harvard University Press, 1946.

Huxley, Aldous: El fin y los medios. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1939.

Instituto Internacional de Cooperación Intelectual: Vers un nouvel humanisme (entretien), 1937.

Mantovani, Juan: Bachillerato y formación juvenil. Santa Fe, 1940.

Ríos, Fernando de los: El sentido humanista del socialismo. Madrid, 1926.

Juan J. Remos

La expresión literaria actual

LA expresión actual, hija legítima (como en todas las épocas) del pensamiento filosófico y social imperante, se agita (inconscientemente a menudo, si se quiere, pero de modo evidente) en busca de un redescubrimiento de las energías creadoras de la sensibilidad humana, ahogadas por las corrientes del determinismo, que pone un freno a la imaginación. En las obras de ficción (como la novela y el teatro) es donde con más notoriedad se advierte ésta que bien podríamos llamar la angustia presente de la función literaria. Paradójicamente, en plena proclamación de la libertad creadora, sin amarras retóricas y sin moldes encasilladores, aquélla tiene cortadas las alas y se debate en un mero maratón de teorías, con las que no se compadece la verificación. Una mecanización poderosa e insoslayable disuelve en directrices impuestas, los afanes de libérrimas conquistas, concebidas y acomodadas en un proceso especulativo, traicionado al plasmarse en la expresión del arte. Algo análago a lo que en el mundo de la política y de la convivencia vienen sufriendo las sociedades todas: se habla en nombre de una independencia de criterio y de un despejo y soltura de acción, que las crudas realidades contradicen y niegan.

Condenamos la imitación de la naturaleza y somos más esclavos de ella que en todos los otros momentos de la historia literaria; y el drama y la comedia y la novela y el cuento son trasuntos de la vida cotidiana, de los aspectos diversos de la vida actual, del individuo y de la sociedad; pero no como lo hicieran los poetas de otros tiempos y de las viejas escuelas, envolviendo en efluvios de fantasía el motivo del día, para adobar con el condimento artístico imprescindible, el tema de hoy; y mucho menos

como lo practicaron los escritores de un ayer cercano (que ya va siendo lejano) y que infundieron poesía plena a personajes, diálogos, narraciones y descripciones; lo mismo en el vuelo fabuloso de un Maeterlinck, primero, que más tarde en la exaltación estética de la realidad popular (tanto histórica como actual) de un García Lorca; sino copiando, por así decirlo, la verdad palpitante que nos rodea, y que, a fuerza de ser el asunto de todos los días, le cierra el paso a la expectación, sin la cual puede difícilmente una novela o una pieza dramática, dejar de ser crónica sucinta, para convertirse en logro artístico, con su lógica ilógica y sus inevitables arbitrariedades imaginativas, que la jerarquizan en el plano de la belleza, convirtiendo el acta en creación.

El superrealismo, o el surrealismo (disquisiciones aparte de sus valencias estéticas, que no es ahora el momento de contemplar y discutir) han sido el último aletazo de la preocupación creadora, por desligar el arte de los imperativos de la realidad escueta, que es la negación de aquella postura del espíritu que se halla investido de facultades extraordinarias para crear seres y panoramas. El existencialismo, infiltrado por todos los poros y todas las formas de la concepción literaria actual (lírica, novela, ensayo, etc.) es, sin duda, el grito que encauza y formula la reacción filosófica contra todas las palpitaciones humanas (artísticas e históricas) que tiendan a la liberación imaginativa, y que en las perspectivas de la producción literaria, coloca al autor en posición de registrador de las angustias de la colectividad en que se mueve, tratando tanto de explicarlas como de explicarse a sí mismo, aunque nunca como espécimen que aisladamente se analiza, sino como participación concreta del propio medio en que convive. El sentido de la función del arte no tuvo acaso nunca, por esto, tanta vigencia y anhelo de trascendencia eficaz, como ahora. El individuo, en el pensamiento de Sartre, no es más que un ente "situado"; y por lo mismo es primordial, inevitable, compulsar el espíritu de la "situación".

Todo, desde que la especulación estética ensaya los extremos de la "deshumanización del arte", conspira en favor de la esquematización de la voluntad creadora, aunque aparentemente, por la audacia y novedad de la metáfora (que es la voz identificadora de la tendencia) se perciba una impresión distinta. El gran ensayista Wladimir Weidlé ha dicho que "la deshumanización del arte no es otra cosa que el resultado de la victoria del cálculo y de la lógica sobre la potencias propiamente creadoras del alma"; y ahondando en las características del arte actual, cuyo destino pulsa y precisa, llega a esta afirmación concluyente: "En la mayoría de los libros que se escriben hoy, la experiencia del laboratorio

sustituye a la experiencia humana; la mecánica determinista, a la libertad humana"; y en estas aseveraciones se sintetiza brillantemente, no sólo la médula de un propósito, sino su suerte y evidencia actual; porque es innegable que, a virtud de los empeños que se han enderezado a sustraer la emoción espontánea de la función creadora, sujetándola a evaluaciones preventivas acerca de una finalidad preconcebida y establecida como norma fundamental, a la cual debe atenerse todo producto de la elaboración literaria, lo que se ha conseguido es resecar el tejido vital de la obra, al hipotecar con prevenciones dictatoriales las fuentes humanas.

Es un fenómeno parecido al del neoclasicismo (aunque ante horizontes y procedimientos distintos) lo que sufre actualmente el espíritu creador; con la diferencia de que entonces hubo más sinceridad; y hasta se redactó un código literario que determinó el predominio del preceptismo, en el que no se ocultaba el propósito de restringir la libertad creadora, y de encerrar al escritor en un cerco de modelos y de pautas. Ahora, se condenan los códigos literarios, y se habla de una libertad que no existe más que en las apariencias, en lo puramente externo; porque en esencia hay un dogal que oprime la expansión imaginativa y emocional; y que crece cada día más, aprovechando el terreno que abonan los timoratos que, por no parecer retardatarios, se incorporan y aumentan el coro, temerosos de destacarse como solistas y arrostrar los embates de los convencionalismos. Y así se van agrupando todos en el cultivo de un arte que se nos antoja como un óleo, donde hay buen dibujo, buena perspectiva; pero en que falta el color; es decir: ese tejido vital que da, en este tipo de pintura, el soplo artístico de su razón de ser.

La expresión literaria actual no podemos apreciarla, sin embargo, circunscribiéndonos exclusivamente a este ángulo que resume filosóficamente el existencialismo, en este momento: la actividad creadora es un péndulo que oscila entre este concepto convertido en calidad estética, y el otro en que el hombre trata precisamente de evadirse de esta visión que le ata a la realidad evidente; es decir, que unos contemplan el mundo, y otros el trasmundo, o sea, el mundo de la subconsciencia; y así fluctúa entre un estilo que se afinca en las experiencias de la hora; un estilo sin complejidad y afeites, sin pulcritud, pero francamente expresivo y otro vagoroso hasta la incoherencia, como si tratara de expresar la visión de un sueño; uno basado en valores palpables; otro que se arma de imágenes que parecen exigir el manejo de una hermenéutica especial que explique la sustancia y alcance de su contenido; un estilo que se nutre de la verdad exterior, y otro que nace del mundo interior, donde todo es creado y nada

parece venir de fuera, donde la unidad no ha renunciado a su don de provocar un fiat, cada vez que se le antoje. Esta última fase, como ha dicho con sarcasmo hiriente, pero no descabellado, Cornelio M. Bonet, determina dos rumbos para la fantasía: "uno seguro y otro azaroso, otro que no sabemos adonde lleva; tal vez a la gloria, tal vez al manicomio".

La poesía lírica es la manifestación literaria en que con más fuerza y eficacia se acentúan estos dos rumbos tan bien precisados. Puede ser un acertado rescate del noble impulso de la imaginación constructiva, o una puerta de escape para la mediocridad y la ineptitud; para el toque de luz de la belleza, o para el zurcido sin inspiración. El talento poético estiliza, desrealiza y logra transformaciones que no lindan en la deformación inverosímil y falsa; obtiene, por el contrario, la comprensión que exige Weidlé, por la cual se recompone, "mediante procedimientos, igualmente racionales, su unidad perdida"; porque no hay nada más peligroso en el fenómeno de la fantasía que se plasma en obra de arte, que tergiversar la vida, que falsificarla, porque se cae en el adefesio, qu es el más abominable engendro de la función productora del artista.

No hacer de la palabra un mero fonema ha sido, indudablemente, una preocupación certera de la actual expresión; pero hay que cuidar de que el sentido que la palabra encierra no la haga una unidad jeroglífica, de impenetrable significado; y en la actualidad, tanto en la prosa como en el verso, se tiende a lo hermético, a un lenguaje que parece hecho para iniciados; y, aún así, no sucede como en el caso de Góngora o el de Marini, en que la conjugación de las imágenes, no obstante su novedad, admite una comprensión, si no fácil, factible, para una zona de mentalidades ejercitadas en el secreto de sus términos comparativos; ahora la impenetrabilidad se universaliza, y casi al propio autor queda reservado el privilegio de desentrañar el pensamiento oculto; pero con esta desventaja: ayer el conceptismo culto y el culteranismo conceptista, dejaban siquiera el primor de su belleza preciosista; hoy ni eso: si no se descubre el trasfondo, la desolación estética es absoluta. Un resplandor, sin embargo, ha iluminado en la poesía contemporánea, esta sombra espesa de lo ininteligible: han sido los lampos de esa poesía pura, amasada con sencillez de forma y candor de idea, con latidos de una intimidad afectiva y una desnudez retórica maravillosa, que han prendido, en nuestro idioma, en las miniaturas de Juan Ramón Jiménez y en los **Cánticos**, de Jorge Guillén.

El ansia de reflejar la realidad ha dado a la demopedia singular relieve en el arte de la palabra. Esto siempre ha sucedido

en todos los períodos de la evolución literaria, en que ha tenido presencia el impulso verista; lo mismo en el Medio Evo que en el Renacimiento, en el Barroco y en las corrientes contemporáneas del Realismo. El neopopulismo ha podido ser, si se quiere, un pie de apoyo en nuestros días, para aprovechar las vetas de sencillez subyugadora de la inspiración folklórica, en el afán de afinar y adelgazar la médula del ethos poético; pero también ha servido para surtir el repertorio de las verdades y expresiones léxicas infundidas en el arte. La poesía negra, por ejemplo, ya prácticamente agotada en sus temas, no ha sido más que un latido de ese propósito, que iba a su vez a reflejar un estrato de la presencia social vigente. Pudo la sensibilidad de algunos "ismos" de vanguardia, (ya, por cierto, liquidados) buscar las frescuras de la canción trovadoresca y las ternuras de Garcilaso, o inclinarse al sugestivo intelectismo de las complejidades de Góngora; pero nuestro momento tiende a dejar todo eso atrás, y le basta el bagaje de la realidad que palpita, para hacer de ella venero de sugerencias en el relato ficticio o en el poema, ya se la reproduzca con todos sus detalles, sin veladuras, o se la haga pasar por el transformador de la subconsciencia.

En uno u otro caso, el lenguaje expresivo está despojado de alquimias imaginativas, y la metáfora salta fuerte y natural, rígida y contundente, encerrada en una sintaxis esquemática, que huye de las donosuras y resonancias, que fueron las más nobles y cautivadoras excelencias del genio del idioma. Se desnuda la cláusula, como se ha desnudado el espíritu. Despojado de todo instinto de armonía de sus miembros y de todo gusto de selección del léxico (que nada tiene que ver con el recargo inútil de abalorios gramaticales) el período literario se esfuerza por ser esquelético, como si la fuga de valores filológicos pretendiera ser una consecuencia fiel de la evasión emocional que viene asolando los predios todos de la conciencia humana.

Hay en todo esto un espejismo disolvente de los puros valores literarios del idioma. Se confunden las cosas y se cae en un plano de negativas absurdas; sin pensar que la elocución literaria, y más aun en su esencia poética, requiere, exige, lenguaje y tono que les son indispensables; lo mismo que "necesita la Iglesia para celebrar sus misterios(según una aguda observación que viene ahora como anillo al dedo) pan y vino, y no productos de la civilización técnica, como son la nitroglicerina y el cianuro de potasio". En nuestra lengua, aquel que fué nuevo estilo, influído unas veces por Ortega y Gasset y otras por Unamuno o por Azorín, en la prosa; y por Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado o Federico García Lorca, en la poesía, en los últimos lustros (como

antes de ellos lo fuera por Rodó y por Rubén Darío, en prosa y verso respectivamente) ya ha pasado de moda, aunque queden fieles a su modélico decir, precisamente los mejores valores del momento. Son éstos los que pueden lograr el estilo de la nueva expresión que pueda unir otra vez, en fecunda compenetración, la poesía y la realidad; única contemplación que ha llevado, a través de los siglos, a las obras maestras de la literatura.

La historia literaria ha sido una incesante pugna sucesiva de preceptismo y romanticismo, con los agudos períodos barrocos que han buscado en sus irregularidades la fianza solvente de la libertad creadora; pero jamás fueron descarnados la emoción y el lenguaje, como ahora, hasta mostrar los huesos. Por una encarnadura pudorosa y artística que envuelva en su milagro la verdad y la ficción, ha de ser el lema de la nueva expresión, que vendrá.

•

María Zambrano

De Unamuno a Ortega y Gasset

CADA pueblo de rango en la historia no es otra cosa que la realización, o el intento, a veces fracasado de una manera de ser hombre, de un proyecto de existencia humana, es decir, un aspecto, de algo tan universal como es el hombre. A ello es a lo que se ha llamado una cultura. Y bien, muchas definiciones se han dado de lo que es una cultura, pero a mi modo de ver, una cultura es la realización o inclusive el fracaso, de una manera de ser hombre. Pues el hombre puede existir, estar en el mundo y en la vida de muchas maneras, no de una sola, que justamente por ello es hombre y no astro y no piedra.. Cada uno de estos intentos de ser hombre llamados comúnmente culturas, tiene su hora de esplendor, su centro de irradicación y su muerte o su decadencia. Pero lo más extraordinario, es que tienen también su resurrección y su renacimiento, que no siempre se verifica del mismo modo. Y es que si todo pasa en la historia humana, todo también queda de cierto modo. La historia como acontecer del espíritu, de un ser espiritual llamado hombre, no es la simple permanencia ni el simple tránsito, sino el dramático juego de la vida y de la muerte: aurora, madurez, muerte y por último resurrección, o renacimiento.

Y así las diversas culturas ya pasadas, persisten dentro de la que hoy vivimos. Cada una es algo así como una patria. Todo hombre culto tiene, no una, sino varias patrias, y el más culto será aquél que en su espíritu y modo de vivir, haya incorporado todas las patrias, todas las culturas de las que tenemos conocimiento, aquél en que resuene la voz más remota del pasado, unida a la voz del futuro, que clama por abrirse paso.

En nuestra tradición de hombres occidentales, tenemos varias patrias, varias culturas cuya voz y presencia de algún modo ali-

mentan nuestra vida: Egipto, Grecia, Roma y... España. Sí; la cultura española existe, y una de las pruebas de su existencia es que no se la puede llamar simplemente española, sino hispánica. Ha irradiado más allá de los límites de su cuerpo, del cuerpo físico de la nación española, para engendrar hasta físicamente, este Nuevo mundo de América: todo el Continente le debe físicamente es decir, históricamente su existencia, pero al trozo que habla su idioma, le está hoy encomendada la tarea de perpetuar de la única forma que es posible (renovándolo, conduciéndolo por derroteros inesperados) lo que es su justificación, lo que hace que se la pueda considerar una patria universal, el intento, el modo de ser humano que ella comenzara en su intento; el proyecto que ante los ojos de la historia y de Dios presentará un día.

Y bien: no podemos abordar, hoy, en qué consiste este intento, ni dibujar por levemente que sea, el modo de ser hombre que la cultura hispánica comporta. Vamos a hablar simplemente de dos hombres, de dos figuras de esta cultura, españoles los dos, los dos actuales que tienen de común el ser íntima, entrañablemente españoles y universales, el ser comprobación de lo que digo: que lo español es un modo de lo universal.

La enunciación del tema me fué dada y ello ha sido una gran suerte. Fíjense que dice: De Unamuno a Ortega y Gasset. Si dijera Unamuno y Ortega y Gasset tendría que hablarles de ellos, de cada uno. Y así me veo obligada a hablar no sólo de ellos sino de algo, de algún suceso extraordinario que por lo visto entre ellos ha pasado, le ha pasado a la cultura hispánica. El enunciado no ha podido ser más feliz. Y así trataré de insinuar tan sólo la contestación a estas tres preguntas ¿Quién era Unamuno? ¿Quién es Ortega y Gasset? y ¿Qué ha pasado, en la cultura hispánica, es decir al hombre hispánico que es su protagonista por la acción de los dos?

¿Quién fué Don Miguel de Unamuno? A pocos seres humanos les concierne con mayor propiedad el **quién** en lugar del **qué. Quién** preguntamos de **alguien,** es decir, de una persona, de lo más singular, de la realidad más incanjeable del universo, mientras que el **qué** se refiere a las cosas o a los hechos. Cuanto más alejada esté una realidad de la cosa o del hecho, más le será adecuado el **quién.** Todos los hombres somos personas, es decir un proyecto de vida transcendente sobre la realidad de un individuo, de una realidad corpórea visible que es nuestra presencia física. Pero no todos somos persona de la misma manera, ni con la misma intensidad; muchos apenas lo son, algunos lo son de un modo mediocre, diríamos que de mala gana y algunos muy pocos, sobresalen en serlo, tiene la genialidad de ser personas.

Pues bien, Unamuno era uno de estos últimos, de tal modo que la respuesta sería cumplida si dijéramos de él: fué alguien que agotó y consumió su vida en ser persona, que vivió y se desvivió para serlo. Tuvo la vocación y el genio de la vida personal. Sus errores y sus defectos, lo denotan tanto o más, que sus cualidades y sus logros. Fué un genio de la vida personal. Lo más importante fué **quién fué** y no lo que hizo. Pero lo que hizo y lo que dejó de hacer, está en función de su ser de persona llevado hasta el heroismo y hasta el absurdo si se quiere.

Mas, para contestar a la pregunta ¿quién es alguién?, hay que contar su historia. La historia parece estar compuesta de hechos. Pero los hechos no dicen todo y en este caso son muy simples y hasta pobres. Y ya en ello apunta su genialidad: haber conseguido con tan pocos hechos y con ninguna hazaña esa genialidad personal. Entre sus hechos están sus libros, pero Don Miguel se alza sobre sus libros y más allá de ellos: de los que escribió y de los que podía haber escrito; de tal manera que nos preguntamos frente a él ¿qué libro tendría que haber escrito Unamuno para que su persona desapareciera detrás de su obra?

Pero veamos. Aludíamos a la escasez de hechos con que su vida está poblada: Fué catedrático; de griego, una lengua muerta, en la Universidad de Salamanca, que no dejó nunca, ni para ocupar como hubiera podido, una cátedra en la Universidad de Madrid; vivió voluntariamente en una ciudad de provincia. El modo de vivir que se lleva en las ciudades antiguas, pequeñas, corresponde a la vida personal mucho más que la que transcurre en las grandes. Salamanca vino a ser como un marco de la figura de Don Miguel en una especie de nupcias, de bodas con la ciudad: Salamanca será para siempre la Salamanca de Don Miguel y Don Miguel aunque vasco de nacimiento y de carácter, fué y será de Salamanca. Hombre y ciudad están indisolublemente unidos como esas figuras dibujadas sobre un paisaje que queda inmortalizado con ellas. Fué un señor de pueblo, pero leía en español, el cual hubo de asimilar lentamente como vasco que era; en francés, en portugués, en inglés, en alemán, y hasta aprendió el danés para leer a Kierkegaard, a ese filósofo que hoy traducen apresuradamente a los idiomas más cultos. Y a los clásicos en su lengua: griego, latín hebreo... Su intelecto era universal, mientras su alma y su cuerpo se adentraban cada vez más, se transubstanciaban, diríamos, con el alma y el paisaje de su Salamanca.

La forma que inexorablemente tomó esa su vida personal fué la de escribir. ¿Y qué escribió Don Miguel? No creo que el público visible e invisible que me escuche, necesite que yo enumere los títulos de sus libros. Lo que nos interesa es notar lo múltiple

de su obra; apenas dejó género literario sin cultivar: Ensayos, Novelas, Cuentos, Teatro, Poesía lírica y poesía trágica (al menos en su espléndida traducción de la Medea de Séneca). Y aún se arriesgó a llamar "Nivolá" a una de sus más extraordinarias novelas, es decir a intentar el esbozo de algún género literario nuevo.

Y sin embargo, fué hombre de un solo pensamiento. Pensamiento que es al par acción, acción la más activa entre todas, llamar al fondo dormido de los españoles para que despertara. No elaboró un sistema; ni lo quiso; ninguna otra cosa le hubiera horrorizado tanto.

Y así nos preguntamos, este Don Miguel de Unamuno como autor ¿qué fué? ¿Novelista, ensayista, poeta lírico, autor teatral? Si recorremos uno por uno sus libros difícil nos sería contestar pues en todos los géneros dejó alguna obra maestra. Un criterio es la perfección, el logro; otro sería el de la significación. Unamuno sería como autor, el del libro que más honda y claramente le representara; pero encontramos que en cada uno de esos géneros hay un libro o varios logrados y representativos, definidores de su ser. En los ensayos "El Sentimiento Trágico de la Vida" y algunas pequeñas joyas de la Colección de Ensayos publicada en siete tomos y que le son anteriores. De las Novelas "Abel Sánchez", "Historia de una Pasión" y esas maravillas que son "Don Sandalio Jugador de Ajedréz" y una "Historia de Amor". En la Poesía el Poema "El Cristo de Velázquez" poema de tal magnitud, que nos parece que no se haya publicado otro así después del "Cántico Espiritual" de San Juan de la Cruz. De los cuentos: "El espejo de la Muerte". De los Dramas, el casi desconocido "El Otro". Además de esos libros de difícil clasificación como son "La Vida de Don Quijote y Sancho" que viene a ser una "Guía", que caracterizan a la Literatura española. Y el extraño libro "Teresa", novela en verso o poema novelesco como sólo el romanticismo alemán ha producido.

Y entonces ¿qué era como autor Don Miguel? ¿No les parece a Uds. que era todo eso que arroja el caudal de sus obras maestras y algo más, algo que le quedaba siempre y que no podía hallar medio adecuado de expresar enteramente, algo, un género de autor el más total y clásico que en siendo poesía es religión y que si no es enteramente filosofía está en sus linderos y la hace posible, yo diría, me atrevo a decir, que Unamuno fué un Poeta trágico, fracasado a medias.

¡Fracasado! Sí; el proyecto de su vida era tal, la ambición de su persona tan profunda y fuerte que no encontró lugar en este mundo moderno en que le tocó nacer (aunque dentro de él naciera en lo más antiguo de lo moderno, es decir; en España). Tenía

que fracasar por fuerza, porque sólo la figura de un patriarca del antiguo testamento hubiera podido recoger fielmente su ansia, su gran pasión, el centro de su persona: el hambre, la pasión de existir en esta vida y en la otra. Porque no es cierto lo que se dice siempre o casi siempre que de Don Miguel se habla: que tenía hambre, pasión de inmortalidad, pues eso, con ser tanto era para él insuficiente. La inmortalidad está más allá de la vida, y él quería ser inmortal más allá y más acá, en la eternidad y en el tiempo. Ser inmortal lleva consigo el renunciar a lo que se es inmediatamente; el renunciar a la temporalidad. Pero Don Miguel ser inmortal llevándose consigo al tiempo "¿De este pobre Unamuno, quedará sólo el nombre?" Es decir llevándoselo y dejándolo; "Viviré en el espíritu de mis lectores". Para él, existir, era no pervivir, sino procrear, engendrar, infinitamente. Si ser persona era para él ser substancia, le pedía a esta substancia que fuera como la divina, eternamente procreadora y viviente, en la eternidad y en el tiempo; en lo universal y en concreto. Quería ser eterno con todos los atributos de lo eterno él, él mismo, Miguel de Unamuno de carne y hueso. Quería en suma, la inmortalidad y la vida eterna. La resurrección de la carne, pero yo diría que sin resignarse como el cristiano lo hace, a que la carne muera antes de resucitar, quería en suma, ser un trozo de la substancia divina pero con la forma particular y concreta que era el Miguel de Unamuno.

Y por eso fué trágico, cristianamente trágico. El género que más le hubiera convenido es la tragedia. Pero la dificultad es ésta: la tragedia que conocemos es griega. Tragedia cristiana en realidad, no hay más que una y no literaria sino real: la de la Cruz, la del calvario. Es casi imposible y por ello no se ha realizado nunca, una tragedia cristiana con la plenitud de la griega. La tragedia griega representa la lucha del hombre con el destino, la cristiana la vida humana, la vida del ser que se sabe humano y divino al mismo tiempo. Y esa fué vivida de una vez para siempre; no representada. Lo cristiano es verdad no representación... ¿Cómo escribir una tragedia cristiana?

Pues como la escribió Unamuno: con la palabra en cuantas formas la palabra puede actuar. Y con la vida, viviendo, desviviéndose, o muriendose en agonía. Como Don Quijote, él pudo decir: "que yo nací para vivir muriendo". Pero este vivir muriendo es vivir desviviéndose, es decir, aprendiendo a resucitar. Si fuera posible diríamos que Unamuno fué tan persona porque padeció el ser, el género de ser que es la persona: persona es lo que aspira y necesita del resucitar. La vida de Don Miguel fué un aprendizaje, un entrenamiento para la resurrección.

Y bien, ¿no es esto español, profunda, terriblemente español y no debería de ser universal? ¿No es en todo caso, la pasión de un hombre, de una cultura por abrazarse más allá de todo cálculo, de toda razón, a esa esperanza que es la raíz de la existencia, núcleo íntimo de un existencialismo verdadero que es el vivir del alguien, no del algo, del alguien que no sabe si es, que no lo sabrá, que no aceptará el ser, sino es a la par en la eternidad y en el tiempo? Pero ello ¿no explicaría todas las grandezas, las glorias, las hazañas y también los desvarios, los errores y sobre todo, el fracaso, el espléndido fracaso de España en su historia?

Ortega y Gasset ha sido algo aun más insólito que Unamuno en la vida española: ha sido un filósofo. Y no se limitó a serlo, sino que su originalidad ha consistido antes aún, que la de su pensamiento, la de atreverse a proponernos a los españoles el programa del pensamiento; de más que exigirnos, seducirnos con la filosofía. La Filosofía como proyecto vital, como centro de la reforma que la vida española necesitaba. Mas, ¿qué es la Folosofía? La respuesta que voy a darles a Uds. a esta pregunta, no es muy usual, aunque sí antigua y quizá les sorprenda un poco: Filosofía es una forma de amor. La única forma de amor que no es una pasión, pues es amor intelectual. Y así, siendo amor, participa de las cualidades de la inteligencia, más aún, de la esencia misma del pensamiento. Y a su vez, el pensamiento, al ser amor, participa de lo intrínseco del amor que es su capacidad de transcender. Amor y pensamiento quedan así salvados el uno por el otro: el amor queda salvado de ser una pasión, es decir de ser pasivo, y en el fondo inmóvil, limitado. El pensamiento de quedarse en esa fría región que flota por encima de la vida; de ser estéril, de no tener capacidad para engendrar una forma de vida.

El amor intelectual se resuelve en la luz; es decir en la visión ante todo, hambre de ver, "pasión que no se cura sino con la presencia y la figura"; presencia o ausencia, mas siempre en la claridad.

La Filosofía nació en Grecia como la más alta forma del amor intelectual y produjo la visión igualmente intelectual, es decir la visión pura. Visión supone horizonte, eso tan inmaterial que no siendo nada hace posible que todo lo que es algo se manifieste y que se presienta lo que no puede manifestarse; es ante todo esta visión, el resultado de una mirada, de un género de mirada especial que no se conforma con lo que ante sí encuentra; es una mirada que busca atravesando lo que se le ofrece y en ello justamente está el amor. Esta mirada exige la diafanidad y... el orden, pues lleva consigo la apetencia de unidad. Y así es la que hace que la

realidad confusa, múltiple, heterogénea, venga a constituirse en un mundo.

Tal acción, íbamos a decir hazaña, nos propuso a los españoles como programa de vida Ortega y Gasset cuando sólo era un muchacho recién salido de las aulas universitarias españolas y... de Marburgo. Suele decirse que Ortega es un europeizante y de un modo más simplista un europeo mientras que Unamuno es un español; es decir que Don Miguel representa la cifra cabal de lo español y que Ortega es algo exótico, lo cual supondría de ser cierto, que es algo superfluo en la vida española. Pero lo que Ortega realizó al ir a estudiar denodadamente Filosofía en la Escuela neokantiana de Marburgo fué obra de amor filial que se dirige a la busca y captura de aquello que más falta hace en el hogar paterno. No había Filosofía en España cuando el muchacho José Ortega y Gasset siguió su vocación de español-filósofo. Y así hubo de encaminarse donde la había para hacerla después, desde lo más entrañable del espíritu español, para hacerla universalmente, a la altura de los tiempos, con validez y eficacia.

La originalidad de su pensamiento se manifestó asombrosamente desde las primeras páginas de su primer libro de Filosofía que lleva el título de "Meditaciones del Quijote". "Meditación", es algo sumamente hundido en la tradición más española. Pero estas "meditaciones" rebasaban la tradición y eran ya Filosofía que modestamente eludía su nombre. Pues Ortega sigue fiel al estilo español que lleva a su máximo esplendor en la forma de su estilo y en la estructura de su pensamiento. Mas por haber aceptado la Historia de la Filosofía europea, pudo justamente manifestar espontáneamente con fragancia poética, la originalidad de un pensamiento que hoy se encuentra en total madurez. Cuando apenas había dejado de ser discípulo de sus maestros neokantianos, (a los que por otra parte ha guardado siempre una delicada veneración), encontró la fórmula del "yo soy yo y mi circunstancia", es decir, lo más contrario a ese idealismo que pueda pensarse. Esta fórmula que anda bien lejos de expresar un relativismo sin más, ha sido encontrada mucho más tarde aproximadamente y sin esa claridad por filosofías que hoy ocupan, al menos en apariencia, el horizonte de la actualidad.

La Filosofía de Ortega y Gasset culmina en la tesis acerca de la Razón Histórica de la que hay tan sólo algunos esbozos publicados y que fué expuesta con mayor amplitud allá en los años de su cátedra de Metafísica en la Universidad de Madrid. La consecuencia para "el problema español" es la de la plena aceptación de la historia entrando en razón; entrar en razón, como ya Heráclito nos propusiera llamándonos al orden hace veinte y

seis siglos, es para Ortega entrar en la historia, es decir en la conciencia histórica, pues de la historia mana la razón y es ella y no la naturaleza el lugar, el horizonte del hombre.

De Unamuno a Ortega y Gasset, (no podemos aquí desarrollarlo) se verifica en España el tránsito de la poesía trágica, de la tragedia a la Filosofía. La Filosofía de Ortega análogamente a como ocurriera en Grecia, pretende absorver la tragedia que espontáneamente es la vida, para transformarla en camino, en el camino que es la historia humana sobre el mundo.

Nos invita pues, como españoles y como hispánicos a encontrar la razón de esa sinrazón de la historia española, a deshacer el nudo de nuestro fracaso, a decirnos de verdad a ser del todo lo que somos, a vivir auténticamente con la plena responsabilidad, a aceptar en suma nuestro ser que es con fórmula acuñada feliz, "necesariamente libre". Es decir a extraer de nuestra fatalidad nuestra libertad. Pero esta hazaña tanto les está encomendada a Uds. como a nosotros. Entre todos hemos de justificar la existencia histórica de España, de hacer que no sea la esfinge, el monstruo de occidente. Y ello nos abre ilimitadamente un horizonte único: el del futuro ilimitado.

•

Dulce María Escalona

Valdés Rodríguez, humanista

LA Universidad del Aire hace un breve paréntesis en sus actividades del curso de verano para sumarse a la conmemoración del centenario de Manuel Valdés Rodríguez. He tenido el honroso privilegio de ser la encargada de romper el largo silencio que sus compatriotas hemos mantenido en torno a la figura de Valdés Rodríguez y a su obra. ¡Ojalá pudiera yo transmitir a mis oyentes lejanos e invisibles la emoción y el entusiasmo con que me he dado a la tarea de descubrir los rasgos esenciales de su personalidad! De sus calidades humanas he de hablar en primer término.

Hombre de vocación arraigada y profunda, consagró Valdés Rodríguez su vida toda al ejercicio del magisterio. Tenía en tan alto aprecio su condición de maestro que, a pesar de poseer cuatro títulos universitarios, en sus tarjetas de presentación sólo se leía: Manuel Valdés Rodríguez. Maestro. En páginas emocionadas nos ha dicho el dolor que le produce ver cómo se confía la enseñanza a profesores que no han sabido atesorar las virtudes esenciales del educador:

> "¡Oh, varias veces lo he insinuado! Pone tristeza en el alma considerar que la educación, obra de autoridad y de respeto, obra de libertad y de vida, de consagración, de solicitud y de amor quede entregada más de una vez en manos frías como el egoísmo, rudas otras veces, capaces de tocar el lado pequeño de la vida, pero impotentes para abrir a la niñez la puerta augusta de la naturaleza".

Hombre sensible, tierno, siempre dispuesto a la simpatía, se acercó al niño con tan amorosa comprensión que le fué fácil arrancarle sus secretos. Su "Ensayo sobre el niño cubano y su educación doméstica" es un modelo de observación sagaz y crítica cons-

tructiva. Todo padre cubano debe aprender en estas páginas cómo tratar a sus hijos.

Puso tal empeño en contrastar con los resultados de su experiencia el saber adquirido, que sus trabajos son modelos de apreciación original de los problemas educativos cubanos. Sorprende que a un siglo de su nacimiento, todavía tengan vigencia los frutos anticipados de su observación y de su pensamiento.

No está demás cierto comentario biográfico que pueda servir de antecedente al tema que nos toca desarrollar. Nacido en Matanzas, su infancia transcurre en un ambiente de serenidad en contacto directo con la naturaleza; libre de las restricciones y los convencionalismos que impone la vida en las grandes ciudades. Su preparación intelectual fué el resultado de una larga disciplina académica. Hizo el bachillerato en el Colegio de Belén, estudió Teología en el Seminario de San Carlos y en la Universidad; obtuvo además, los doctorados en Derecho Civil y Canónico, en Filosofía y Letras, y en Pedagogía.

Su labor profesional se inicia en el propio Seminario de San Carlos, raíz de su graduación de bachiller en Teología. Para optar a una plaza de maestro en el Colegio de Zapata tuvo primero que vencer una prueba ante uno de los Tribunales de Exámenes de Maestros que funcionaban en aquella época, y concurrir después a una oposición. Muy pronto asumió la dirección del plantel: seis años más tarde, el albacea de Don Francisco del Hoyo y Junco lo escogió para organizar y dirigir el colegio que lleva hoy el nombre de su fundador; su obra "Ensayo sobre la educación práctica y experimental", recoge observaciones, anotadas día a día, durante siete años de labor tesonera y fervorosa en ésta última Institución. En una etapa posterior compartió la dirección de las escuelas mencionadas anteriormente con sus actividades de profesor universitario. Fué designado catedrático auxiliar de la Facultad de Filosofía y Letras en la que sustituyó por algún tiempo al profesor de Metafísica. Más tarde desempeñó, también como sustituto, las cátedras de Estética y de Literatura Española. Cuando el gobierno interventor suprimió las sustituciones, fué designado profesor de Literatura Española, en el Instituto de Segunda Enseñanza de la Habana. Por último, fué fundador de la Escuela de Pedagogía, donde desempeñó la cátedra de Metodología Pedagógica hasta su muerte, acaecida el día 17 de junio de 1914.

Se ha anunciado que he de hablar de Valdés Rodríguez, humanista. Será preciso que aclare un poco el sentido del título mientras que desarrollo mi tesis. Hay la tendencia, plenamente justificada por hechos de la historia, a suponer que cuando se atribuye a un individuo la condición de humanista es porque éste se dedica a la investigación de la antigüedad greco-romana. No se trata de

eso, si bien es verdad que la palabra humanista fué utilizada en el siglo quince para designar a aquellos hombres que como Erasmo se dedicaban a las letras humanas en oposición a los que daban sus esfuerzos a las letras divinas. Las letras humanas eran las que nos había legado la antigüedad clásica. Me apresuro a advertir que, en este caso, no se usa la palabra humanista con esa acepción. Se atribuye a las humanidades en la actualidad, el mismo sentido que le dieron los griegos: son humanidades las materias o disciplinas formadoras del hombre. El humanismo tiene un sentido actual que Vicentina Antuña, con esa gracia suya tan fina y penetrante, explicó recientemente desde esta misma tribuna. Dentro de esta última concepción del humanismo es que vamos a ubicar a Valdés Rodríguez.

Trataré ahora de refrescar el recuerdo de las palabras de la Dra. Antuña para iniciar la interpretación del humanismo de Valdés Rodríguez. En la conferencia de la Dra. Antuña quedó claramente establecido que el humanismo actual es un ideal de formación humana. ¿A qué aspira este ideal? En primer término, a desenvolver lo que el hombre tiene de genuinamente humano, lo que lo aparta y distingue de los otros seres de la naturaleza. En segundo lugar, se propone la realización total del hombre, con lo cual se quiere decir que la educación ha de atender a la totalidad del ser. No ha de preocuparse exclusivamente del intelecto, tiene que atender, además, la vida afectiva y emocional, y la fortaleza y el vigor físicos. Significa sobre todo que el hombre no ha de mantener el imperio de la razón, sino también ha de poner en actividad la fantasía, el sentimiento y la voluntad. En este sentido es Valdés Rodríguez un verdadero humanista. De su "Ensayo sobre la educación" hemos entresacado los párrafos que vamos a citar a continuación:

> "Al hablar de la instrucción, no circunscribo, pues, sus resultados meramente a la inteligencia, antes bien, hablo de la voluntad, del carácter, de la conciencia y de la personalidad humana".

Dice en otro lugar:

> "No: no es posible contentarse con el cultivo de la razón pura. Es preciso cultivar la razón práctica; ejercitar la voluntad, desarrollar el carácter, lo que equivale a fortificar la inteligencia a presencia y con motivo de las distintas realidades que constituyen la vida. ¡Ah! Por más respetos que despierte la razón, forzoso es admitir que se trata del

hombre con sus pasiones, sus afectos, su variado mecanismo, en armonía con el mecanismo propio de la existencia".

También aspira el humanismo actual al cultivo de la vida interior del hombre, de su intimidad. Valdés Rodríguez comparte esta preocupación. Oigamos cómo la expresa:

> "Lo que más interesa en la educación del hombre es que se forme para su defensa una especie de vida interior, que coloca su personalidad enérgica en relaciones de distinción y armonía con la naturaleza misma. Si sucede una invasión constante del exterior en la conciencia del hombre, temed que anulada ésta, quede expuesta a los caprichos insustanciales de su corazón nunca satisfecho, o a los embates de una pasión que no se presta a limitaciones razonables de ninguna clase".

Nunca ha sido el humanismo ajeno al retorno a las literaturas clásicas como fuente de inspiración y ejemplo. En este sentido, Valdés Rodríguez se expresa como un verdadero humanista:

> "No conozco acción más viva ni más profunda, no sólo en orden a la inteligencia, sino a la educación estética y a la cultura moral, tan estrechamente emparentada con la primera, como la de la lectura de los buenos autores. Tienen ellos una savia que se infiltra lentamente en el corazón y el espíritu del hombre, para marchar en derechura del juicio, de la razón, del sentimiento y del carácter".

Atribuye Valdés Rodríguez a la enseñanza de las artes y de la historia el mismo valor formativo de la personalidad humana que le dan los defensores del humanismo actual. En un artículo en que celebra el sistema educativo de Francia —tan adicta a la cultura clásica— habla de los museos de arte de las escuelas normales y comenta:

> "...Por manera que a todo niño de una Comuna francesa le es dable crecer bajo la impresión diaria de las obras de arte de todos los tiempos".
>
> "Con estos elementos tiene ocasión para desenvolverse y aplicar los preceptos morales; hace concurrir la Historia en el lugar que le pertenece, va marcando la transformación que sufre la forma en armonía con el carácter del pueblo y explota en favor del niño las grandes esperanzas que han

legado al mundo los artistas, los grandes espíritus y los políticos".

De primera intención desconcierta un tanto su teoría del "consorcio del placer estético con la afirmación del deber", mas a poco de pensar sobre ello, se descubre que en el caso de la literatura es correcta; es indudable que el mensaje de la obra literaria llega más hondo cuando la sensibilidad ha sido captada por la belleza de la forma.

Sorprende que el ideal educativo de Valdés Rodríguez, en las postrimerías del siglo diecinueve, coincida con la reacción humanística de nuestros días, provocada por la mecanización de la vida dentro del régimen económico actual. Pero aún sorprende más que se produjera así en el momento de mayor exaltación del saber utilitario y positivo. No desdeña el valor del saber práctico, pero se pronuncia contra la atención exagerada del utilitarismo:

> "Las exageraciones de la enseñanza científica, la manía de reducirlo todo a un proceso utilitario, de ganar ideas que se dicen provechosas para la vida, alejan las prácticas escolares y los procedimientos pedagógicos de los puntos de vista que voy señalando..."

Pudiera pensarse que al referirse Valdés Rodríguez a las exageraciones de la enseñanza científica estaba cometiendo el error, repetido tantas veces entre nosotros, de confundir el saber técnico y la acumulación de hechos con la verdadera ciencia. La actitud de Valdés Rodríguez es la que corresponde a un hombre de preocupación humanista en una época de exaltación del saber positivo. En nuestros días es cuando no tiene excusas la confusión de la técnica con la verdadera ciencia, porque la ciencia contemporánea ha trascendido el dominio de los hechos para convertirse en teoría de la realidad, penetrando así en el campo de la filosofía. Y ¿podrá negarse valor formativo a los estudios filosóficos?

En otro lugar expresa Valdés Rodríguez su oposición a la especialización profesional desprovista de sentido humano:

> "Haced ante todo hombres, porque pueden venir ocasiones también solemnes de la vida, en que en medio de la habilidad de vuestras profesiones, echéis de menos al hombre".

¿De dónde proviene el humanismo de Valdés Rodríguez? No se debe perder de vista su condición de seminarista familiarizado con el latín, puesto que a los veintidos años se graduó de bachiller

en Teología en el Seminario de San Carlos, y que a pesar de haber renunciado a ordenarse de sacerdote después de tomar las órdenes menores, continuó sus estudios de Teología en la Universidad hasta graduarse de licenciado. Su familiaridad con las literaturas clásicas debió ser grande; de los griegos aprendió a considerar la educación como la actividad esencial del hombre. La influencia helénica se percibe en su aspiración a lograr "una vida completa, integral, armónica". Por otra parte, cabe suponer que no fué ajeno a la influencia del neohumanismo alemán de fines del siglo XVIII; pudo recibir esta orientación a través de Pestalozzi.

No se limita Valdés Rodríguez a propugnar el cultivo de la personalidad humana, reconoce la necesidad de relacionar la conciencia individual con la situación social y las características de la época. Asombra la anticipación de su teoría social de la educación. ¡Lástima que la tiranía inflexible del tiempo nos prive de exponer su doctrina de la educación democrática! Sólo nos resta incitar al público que nos escucha a estudiar a Valdés Rodríguez; su vida toda fué una reafirmación de su entrega triste y gozosa a la vez, al ejercicio del magisterio. Nos ha legado sus observaciones, sus consejos y sus advertencias, sazonados con su propia savia; y nos ha dado, además, el regalo de su claro ejemplo.

BIBLIOGRAFIA

Valdés Rodríguez, Manuel.—"Ensayos sobre educación teórica, práctica y experimental". Tomos I y II, Imprenta "El Fígaro". Habana, 1898.

Valdés Rodríguez, Manuel.—"La Educación Popular en Cuba" Conferencias de la Real Sociedad Económica. Imprenta de A. Alvarez y Co. Habana, 1891.

Valdés Rodríguez, Manuel.—"El problema de la educación". Colección de artículos y trabajos publicados en "El Pais" y la "Revista Cubana". Imprenta de Alvarez y Co. Habana, 1891.

Valdés Rodríguez Manuel.—"Relaciones entre lo bueno, lo bello y lo verdadero para realizar los fines de la Estética". Tesis para el doctorado en Filosofía y Letras. Imprenta Soler, Alvarez y Co. Habana, 1888.

Benito Coquet

La pintura mural mexicana

LARGO es el camino que México ha recorrido en busca de su expresión. Las culturas más diversas y los conceptos más antagónicos han sido armónicamente asimilados en un afán de síntesis creadora. El ilustre profesor de Filosofía de la Universidad de Yale, F. C. Northrop, descubre que en el reducido espacio de una milla cuadrada, en el que fueron construídos, —entre otros edificios,— el viejo Palacio de los Virreyes, la monumental Catedral barroca y el Palacio de Bellas Artes, están representadas las cinco etapas porque ha pasado lo que él llama "la rica cultura mexicana". Allí se manifiestan las diversas culturas que integran el espíritu mexicano. Son ellas, la cultura indígena primitiva, la colonial española, la francesa del siglo XIX, la económica anglo-americana y finalmente la contemporánea, que pudiéramos calificar como integral. En esta última sitúa Northrop la pintura mural, equiparable en su grandiosidad a la que floreciera en la Italia Renacentista.

En la pintura mural actual de México se manifiesta la amalgama espiritual de factores culturales tan diversos como los enunciados, pero de la síntesis surge una expresión de esencial particularidad mexicana.

Es indudable que el arte de México desconcierta a quienes por primera vez se acercan a él. No puede ser captado en toda su profundidad por quien no desee adentrarse en la agonía, —en el sentido que Unamuno reivindicó para la palabra,— de la formación de la conciencia americana. En la pintura mural se expresa la realidad de México, y como consecuencia es necesario esforzarse para entender la intimidad que la ha originado.

Durante las últimas décadas un verdadero Renacimiento tuvo lugar en México. Un sentido nuevo del humanismo, —"amor de

humanidad" que dijera Thomas Mann,— inspira y estimula la creación estética. Como todo hecho de vastos alcances colectivos, se inició en los momentos en que un hálito de renovación se había apoderado de la conciencia y del ser de los hombres que realizaron un movimiento apocalíptico que transformó la estructura social, cultural y política de México. Y ante la magnitud de sus consecuencias cabe exponer, aunque sea en forma somera, las causas inmediatas que lo originaron.

Durante el siglo XIX, el espíritu de México fué adquiriendo su contorno y su perfil. La Colonia injertó el catolicismo y la manera de ser de España, en la cultura mágica de los pueblos indígenas. En la centuria pasada México se colocó ideológicamente bajo el signo de Francia. La fina ironía de Voltaire, el saber de los Enciclopedistas, la filosofía política de Montesquieu y la doctrina del contrato social de Rousseau inspiraron a quienes consagraron sus mejores esfuerzos a la tarea de forjar una patria. La Reforma fué el sacudimiento que inició las grandes etapas de las transformaciones en la organización política y social de México. Después, llegaron los días dorados del Porfirismo. El grupo rector conocido con la denominación de "los científicos", que gobernó al país con el general Porfirio Díaz, acogió la doctrina positivista como el pensamiento oficial de México. En el arte, la pintura fué académica. En las telas se pintaron naturalezas muertas o paisajes que recordaban el aire y las tierras de Francia. Las mansiones residenciales se construyeron añorando los palacetes de París, al ornamentarlas con vistosas mansardas por las que en los países de blancos inviernos resbala la nieve, pero que en una ciudad de eterna primavera no representaban sino la nostalgia por lo extraño y el olvido de lo mexicano.

En los últimos días de la dictadura porfirista se vivió en una paz aparente propicia al culto del progreso material, pero las conciencias habían madurado para la Revolución que había de integrar el espíritu nacional. Un modesto hombre del pueblo, José Guadalupe Posada, atisbó en sus grabados atormentados los años que estaban por llegar. Los artistas sintieron el anhelo de la renovación y se sublevaron en contra de las normas de la Academia; los pensadores iniciaron la lucha en contra del positivismo oficial; y el pueblo vivía su pobreza en medio de la riqueza y la ostentación de los poderosos. Finalmente, incontenible, estalló la Revolución. A ella fueron los desposeídos económica y espiritualmente, los que no querían vivir de espaldas a la realidad de México, los que deseaban una vida mejor y los que buscaban una expresión propia. La Revolución la hicieron quienes tuvieron fe en la vida, quienes tuvieron fe en México; y a los compases de la Adelita o

de la Valentina, millares de hombres de reciedumbre espiritual fueron al sacrificio y a la muerte.

La tierra fué devuelta o entregada a los campesinos, se dictaron leyes sociales y se emprendió la lucha contra la ignorancia. Cuando callaron las armas y el fragor de la contienda armada cesó, hablaron y actuaron quienes tenían un mensaje que entregar a la conciencia mexicana. José Vasconcelos, Secretario de Educación Pública bajo el gobierno del Presidente Obregón, inició la vuelta a lo mexicano y entregó los muros de las escuelas y edificios públicos a los pintores que formaron una revolucionaria agrupación sindical. Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, la trinidad mayor de la pintura mural mexicana, y Xavier Guerrero, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Amado de la Cueva, Roberto Montenegro y Fermín Revuelta empezaron a decorar los muros de las escuelas, de las bibliotecas y de otros edificios públicos. Consideraron su tarea como una obra revolucionaria. Rivera se propuso pintar, como él mismo dice "algo que fuera del pueblo a quien la obra estaba destinada". El "Sindicato de Pintores y Escultores", del que formaron parte todos los artistas mexicanos, lanzó un manifiesto en el que propuso la socialización del arte y la producción de obras monumentales que fueran del dominio público.

Los temas de las grandes pinturas murales son esencialmente novedosos. Hemos afirmado que esta pintura expresa la realidad de México y que es el producto de una extraña amalgama espiritual. Efectivamente, sus más lejanas raíces parten de nuestro pasado indígena. Los artistas aborígenes pintaron los arcanos de su ciencia y su religión en los libros que hoy llamamos Códices. Pintaron también los muros de los templos, de los palacios y las tumbas de los antepasados. El tema fué descriptivo o cosmogónico, desarrollado en distintos planos y combinando figuras serpentinas o estilizaciones geométricas de sentido simbólico, con formas naturalistas o realistas. Su rico colorido se encuentra vinculado a la claridad del paisaje y a la luminosidad del cielo mexicano. La pintura indígena ha influído decisivamente en las realizaciones de nuestros grandes creadores. Y es fácil además encontrar en la actual pintura mural de México influencias de los primitivos y renacentistas italianos; y también la de los maestros de la gran pintura española y los impulsos innovadores de los pintores franceses. José Clemente Orozco ha dicho: "Claro que tenemos que seguir la línea y aprender la lección de los maestros. Si hay otro medio no ha sido aún descubierto. Parece como si la línea de la cultura fuese contínua, sin abreviaciones, ininterrumpida desde el desconocido principio hasta el desconocido fin". Producto de factores culturales tan diversos, la pintura mexicana viene a consti-

tuirse finalmente en la expresión del ser y de la realidad de México.

Dentro de las concepciones humanistas de la Revolución, el hombre se convierte en el tema central de la gran pintura mural. El paisaje aparece en ella solamente como el marco de la figura humana, y siempre es un paisaje auténticamente mexicano. Diego Rivera considera el tema como esencial: "El tema es al pintor, —dice,— como los rieles a la locomotora, no puede pasarse sin él: de hecho, cuando rehusa buscar o aceptar un tema, sus propios métodos plásticos y sus propias teorías estéticas vienen a su vez a ser sus temas y aún si los escapa, él mismo viene a ser el tema de su obra; no viene a ser sino el ilustrador de su propio estado mental y al tratar de liberarse de sí mismo, cae en la peor de las esclavitudes".

El ser humano con todas sus inquietudes, el hombre atormentado y desgarrado de nuestro tiempo, —síntesis de desesperanza y de fe,— es pues el tema central de la pintura mural mexicana. La preocupación, el sentido filosófico de esta pintura tiene tal magnitud que, como dice Justino Fernández: "Se trata de una religiosidad en términos amplios y generales, no confesionales, de una preocupación central metafísica que en algunos casos acarrea un verdadero drama personal, que así, me parece está expresando en la obra el hombre artista y que hay que distinguir de la beatitud del que se entrega por entero a una convicción de fe".

En la breve exposición que por razones de tiempo es necesario hacer en esta Universidad del Aire, procuraré destacar solamente algunos aspectos de la obra creadora de los dos más grandes muralistas de México: Diego Rivera y José Clemente Orozco.

Diego Rivera es miguelangelesco. La monumentalidad es su medio propio y suman centenares los metros cuadrados de pared que su pincel ha cubierto. Su espíritu es un espíritu renacentista. Su formación artística se realizó en México, en España, en Francia y en Italia. Después de largos años de estudio y exploración de las corrientes artísticas del Viejo Mundo, al regresar a la patria impregnó su visión con la luz transparente del altiplano mexicano y se sumergió en el alma de los pueblos indígenas. Inspirado por sus convicciones políticas y estéticas, el artista trató de hacer una pintura del y para el pueblo. Nuestras más caras tradiciones, la dramática historia de la formación de México, la Revolución y las diarias tareas de los hombres le dieron temas en abundancia. En los muros de la Secretaría de Educación Pública plasmó con rico colorido escenas deslumbrantes de la vida de los trópicos: figuras ataviadas con los trajes regionales, danzas típicas, las labores cotidianas de los trabajadores mexicanos y las ideas revolucionarias que expresa en una trinidad formada por el campesino, el

soldado y el obrero frente al capitalismo, el clericalismo y el militarismo. En el viejo Palacio de Cortés de la ciudad de Cuernavaca, Rivera interpretó y re-creó la epopeya de la conquista. El soldado español, el fraile, el encomendero y los revolucionarios que, personificados por Zapata lucharon por convertir en realidad el principio de que la tierra es para quien la trabaja. En el Palacio Nacional de México Diego Rivera trató de dar una visión de la historia integral de México, desde los días en que los indígenas vivían su propia vida, pasando por la Colonia, el siglo XIX y la Revolución, para finalizar con su visión del futuro, que es un canto al mañana. En todos estos murales hay la exaltación de la vida de México y la concepción de una lucha libertaria que tiende a realizar un orden mejor. En la Escuela Agronómica de Chapingo el pintor llevó a los muros el viejo y siempre nuevo tema de la génesis del hombre que desarrolló, como afirma Samuel Ramos, de acuerdo con una personal cosmogonía socialista.

Otros temas también lo han inquietado. La civilización altamente mecanizada de Norteamérica, la ciencia al servicio del hombre para domeñar la naturaleza y aplicarla al aprovechamiento de los recursos naturales. El maquinismo del norte le produce una serie de inquietudes que expresa en los murales realizados en San Francisco, en Detroit y el destinado al Rockefeller Center que, al ser destruído, volvió a pintar para el Palacio de Bellas Artes de México.

Diego Rivera conoce todas las maneras de pintar. Abrevó en todas las fuentes y ha logrado una expresión propia. Su mensaje es un mensaje de recio optimismo.

José Clemente Orozco, en su soledad, —que paradójicamente es una soledad multitudinaria,— vivió intensamente el huracán revolucionario. En los muros del viejo Colegio de San Ildefonso desarrolló temas con hondo contenido filosófico y social: "la destrucción del viejo orden", "la maternidad", que por su concepción y colorido recuerda un poco a Boticelli, ''la huelga'', ''la trinchera'', ''la conquista'', ''los frailes franciscanos'' y ''las falsedades sociales''. Todas las pinturas así llamadas representan lo que su nombre indica, pero también algo más: tienen un valor universal. Algunas de ellas pueden considerarse entre las mejores realizaciones de Orozco. En Guadalajara pintó el paraninfo de la Universidad, la escalera monumental del Palacio de Gobierno y el Hospicio Cabañas, edificios en los que se encuentran, —tal vez—, las más geniales creaciones del artista. En los muros laterales de la Universidad pintó figuras dantescas, trágicas y dolientes, con las huellas de la miseria y la desesperanza en los rostros; y en la cúpula, al ser humano, nuevamente esperanzado, interrogando desconocidos horizontes. En el Palacio de Gobierno creó una co-

losal figura del Padre Hidalgo blandiendo la flameante tea libertaria: pintura epopéyica, con sentido de cartel, pero con indiscutible valor pictórico, fuerza y dramaticidad. En el Hospicio Cabañas nos dió su visión de la maldad, de la barbarie, de la conquista, de la religión, etc., en pinturas de extraordinario colorido. Abordó allí temas en que simboliza los conceptos de la época en que vivimos, los valores y las negaciones del mundo contemporáneo. Y en la cúpula, la figura del hombre, envuelto por el fuego que todo lo purifica y que representa la vida inextinguible. En las cuatro pinturas murales del Palacio de la Suprema Corte de Justicia Orozco pintó, en una, a los trabajadores en la lucha por las reivindicaciones sociales; en otras dos, representó la justicia y la falsa idea de la justicia; y, en la última, los símbolos de México y de sus riquezas naturales. También le ha atraído el tema bíblico, especialmente el apocalíptico; y en las visiones del solitario de Patmos se inspiró su gran pintura de la Iglesia del Hospital de Jesús. Su idea del hombre, su preocupación por el hombre y su ansia de superación, está expresada en la magistral pintura del Pomona College en la representación del Prometeo, el dios pagano que robó el fuego para entregárselo a los humanos.

Orozco recuerda a los grandes maestros: los renacentistas, el Greco, Goya. Pero en su obra ha logrado una inconfundible expresión propia. En Orozco se combinan las formas geométricas y las formas realistas. Su colorido es impresionante y simbólico; y en cuanto al tema de sus composiciones, va desde el poema hasta la gran tragedia. Nadie como él ha expresado tan dramática y poéticamente a México y a la América. Nadie como él en este Continente ha tenido la garra del genio. Nadie como él ha tenido el don sublime de la creación estética.

Gran lección ha sido y es la de la pintura mural mexicana. Florece en un tiempo de desesperanza y en una época en descomposición. Impregnada toda ella de fe, con un profundo sentido humanista, escapa a las especulaciones, a las teorías estéticas expresadas por algunos ensayistas contemporáneos entre los que se cuenta el ilustre pensador Ortega y Gasset, —que hace apenas unos cuantos años sostuvo que el nuevo estilo en marcha mostraba tendencias a la deshumanización, a evitar las formas vivas, a considerar el arte como un juego sin trascendencia alguna. Frente a la pintura mural mexicana las afirmaciones del filósofo español no tienen aplicación, y aún en relación con el arte europeo han perdido validez, ya que los propios artistas buscan ansiosamente nuevos senderos.

Dos grandes escuelas de pintura existen actualmente: la de París en la que destaca fulgurante el genio de Pablo Picasso, y la de México. Partiendo de una misma encrucijada, han seguido ca-

minos diferentes. David Alfaro Siqueiros considera que la característica de la primera es el no-realismo o formalismo; la de la segunda es el funcionalismo o nuevo realismo. La Escuela de París ha llegado al cultivo de la forma por la forma misma. El nuevo realismo de la Escuela de México es esencialmente humanista. Al fin y al cabo, los artistas no pueden escapar a las realidades de su tiempo; tampoco lograron evadir a la naturaleza. El nuevo realismo de la pintura mexicana tiene un sentido universal y su inquietud fundamental la constituye el hombre, que, como sabiamente pensaron los griegos, "es la medida de todas las cosas".

●

Antonio Quevedo

Las nuevas tendencias de la música

HACE algunos años, Igor Stravinsky estuvo en Londres para una serie de conciertos orquestales e instrumentales. La ocasión fué propicia para entrevistas, declaraciones, ataques y defensas de la música contemporánea. El crítico de un importante diario londinense, le hizo esta desconcertante pregunta: ¿Por qué no continúa usted escribiendo en el estilo de "Petruchka" y "El Pájaro de Fuego", que gustan más que sus últimas producciones? A lo cual contestó el compositor: "Petruchka" y "El Pájaro de Fuego" son obras escritas hace muchos años, cuando yo era muy joven. Hoy encuentro nuevos problemas musicales que resolver y medios nuevos para expresar sus soluciones. Esas personas que gustan de mis primeras obras de ballets, probablemente por haberlas oído muchas veces, bien en el teatro o en la sala de conciertos, hasta el punto de serles una música familiar, no asistieron a las primeras audiciones de estas obras, que provocaron más controversia y discusión que mis últimas producciones de hoy. El gran público —continuó diciendo Stravinsky— acostumbra a afirmar seriamente que los compositores de hoy no deseamos expresar emoción alguna en la música, sino construir combinaciones sonoras abstractas, con un complejo de mecánica racional. Y este es uno de los errores más crasos que suele cometer la crítica y el público. Yo creo que la emoción es un fenómeno subjetivo, que no tiene porqué ser compartido en igual grado por todo el que contempla o escucha una obra de arte. Si todos sintiésemos la misma emoción ante un cuarteto de Beethoven o mi "Ragtime" para piano, por ejemplo, estas obras pertenecerían a las ciencias exactas y no al arte de los sonidos".

El mismo crítico que hizo la pregunta mencionada, volvió a replicarle: "Está muy bien eso que usted dice, y todos lo admitimos. Pero esa respuesta no se compadece con otras afirmaciones anteriores hechas por usted, según las cuales, la inspiración no tiene nada que ver con la obra musical, más aún, le es extraña en la mayoría de las grandes obras universales, y también dijo usted, si mal no recuerdo, que la construcción musical no difería en su esencia formal de la construcción arquitectónica, todo lo cual no parece conciliarse con lo que solemos entender por emoción".

"Ustedes están completamente equivocados —respondió Stravinsky—. Cuando escribo una obra siento y expreso una emoción, y para aquellos que no puedan o no quieran encontrarla, solamente les sugiero que consulten con un especialista en psiquiatría. Además, yo no he dicho que la emoción esté excluída de la música, sino que la "expresión" no es una de sus propiedades. Si la música parece expresar algo, tal o cual sentimiento, esto no es más que una ilusión. Y puesto que el fenómeno de la música no es dado con el único fin de construir un orden en las cosas, un orden entre el hombre y el tiempo, para ser propiamente realizado exige por fuerza una construcción. Por consiguiente, nada podrá precisar mejor la sensación que nos produce la música que el identificarla con la que provoca en nosotros la contemplación del juego de las formas arquitectónicas. Esto lo afirmé hace años en mis Memorias, recordando la frase de Goethe: "La arquitectura es una música petrificada". Lo que ocurre —continuó diciendo Stravinsky, en esta interesante discusión— es que el gran público está siempre dispuesto a condenar la nueva música porque no está sobrecargada de ese tipo de melodía emocional a la cual se ha habituado y que reconoce a la primera audición. Yo temo mucho que este público esté evolucionando de una manera arbitraria, en lugar de desarrollar sus gustos con un sentido más amplio. Pues, aunque nunca hubo época en que la música estuviese tan divulgada como en la presente, esta divulgación está conduciendo a la mayoría a la actitud del oyente "perezoso", que sólo desea oír aquello que reconoce como familiar en tipo y forma. Estos temen a la originalidad y a las nuevas experiencias musicales".

Hasta aquí las palabras del autor de la "Sinfonía de los Salmos". Pero, tratemos de darles un sentido crítico. ¿Es cierto, como afirma Stravinsky, que nuestra época disfrute de una divulgación musical mucho mayor de la que han tenido las anteriores? En un sentido recto de la palabra "divulgación", sí. No tanto en su acepción de cultura humanística. La facilidad de escuchar música en cualquier momento, haciendo girar un simple botón o poniendo un disco en el fonógrafo, nos coloca en una actitud superficial hacia la música. En épocas anteriores, las señoritas "bien edu-

cadas" acostumbraban a tocar el piano en sus gabinetes. Esto las ponía en contacto directo con la música, mediante un acto enteramente personal, lo cual no ocurre ahora. Los músicos prefieren a quienes tocan algún instrumento, aunque sea con una técnica modesta, a los que escuchan solamente, pensando que quienes han ejecutado música por sí mismos la comprenden mejor, y quienes comprenden mejor oyen mejor. Los músicos no gustan del tipo de "amateur" intrascendente, anarquista filarmónico que pasa en el radio o en el fonógrafo de un vals de Chopin a la "Sinfonía de los Salmos" de Stravinsky, o de un cuarteto de Mozart al "Saint-Louis Blues".

La educación musical de hoy consiste no tanto en enseñar como en ordenar, en formar espíritus receptivos y amplios, administrar la cultura y dar normas para discriminar sin prejuicios. Lo bello de ayer, por ser de ayer no dejará de serlo hoy; pero el arte de hoy —cuando lo sea legítimamente —no perderá ninguna de sus esencias por haber roto con las fórmulas del pasado. Cuando Maurice Barrés daba el grito redentor: "Los muertos nos envenenan!", escribía en cuatro palabras un tratado de estética moderna y daba un flagelo a la crítica de mirada retrospectiva.

Romper con el pasado no significa destruir el nexo espiritual con la música de épocas anteriores. Los grandes músicos contemporáneos, un Manuel de Falla, un Ravel, un Malipiero, un Hindemith, por ejemplo, tiene sus raíces profundas en la música de Scarlatti, de Couperin, Monteverdi y Bach, y si profundizamos un poco en la obra de aquellos notaremos que la influencia sonora de los clásicos no ha interrumpido su curso en los modernos. Romper con el pasado es eludir la imitación, crear nuevas formas, "inventar" en una palabra. La mayor conquista de los últimos años es la vuelta al orden clásico. Pero ¡mucho cuidado! no hay que confundir esta vuelta al orden con el llamado "retorno a los clásicos". Se imita a un clásico cuando no se tienen ideas originales que exponer, pero se vuelve al orden después de un período de desenfreno y anarquía. Lo primero está al alcance de cualquiera; lo segundo, es decir, la propia ordenación y equilibrio, compatibles con la invención creadora y con la más alta belleza y originalidad, sólo es asequible al genio. Los músicos que supieron evadir la estética del Armisticio son hoy los valores consagrados, y algunos de ellos tal vez alcancen cimas comparables con las más señeras de los siglos XVIII y XIX.

La vuelta al orden trajo consigo una mayor universalidad de la música. Las escuelas nacionalistas, que parecían tener savia para muchos siglos, declinan y pierden cada día más fieles. Se aspira hoy a trascender el simple folklore en sus referencias pintorescas o literales, no utilizando sino los elementos absolutamente

esenciales de la música natural, y así lo han hecho en cada país los compositores más representativos. Los que, apegados al folklore como documento, no han querido incorporarlo a lo que tiene la música de universal, se exponen a una apreciación reducida a los ámbitos nacionales; y aunque esto ya es meritorio y puede llenar las aspiraciones de músicos muy estimables, probablemente resulta estrecho para quien contemple el panorama de la música con un criterio de universalidad. Un ejemplo concreto y bien conocido de todos es la obra de Manuel de Falla. Este gran compositor español elaboró sus primeras obras sobre los patrones melódicos y rítmicos de la música popular andaluza, casi con exclusividad. Llegó en este período de su producción a límites que parecía imposible conseguir utilizando temas de la música natural española. En tal aspecto, la obra de Manuel de Falla, anterior al "Retablo de Maese Pedro" y al "Concerto para clavicémbalo", es inconfundiblemente española, calificadamente nacionalista. Ahora bien, cuando espoleado por la gran corriente europea que había partido de Francia a raíz del Armisticio de 1918, y tomado cuerpo en Alemania, Austria e Inglaterra, incluso en Italia con Casella y Malipiero, Manuel de Falla se ve impelido, por la fuerza de la evolución estética, a tomar nuevo rumbo en su producción, abandonando —en lo exterior, por supuesto— aquellas formas y temas populares que habían nutrido sus obras anteriores. Había que trabajar estos temas de fuera a dentro, sorbiéndoles las esencias musicales, en lugar de presentarlos hacia fuera, en rutilantes panoplias sonoras. Nacen así, primeramente "El Retablo de Maese Pedro", que data de 1820, y años después en 1826, el "Concerto para clavicémbalo, flauta, oboe, clarinete, violín y violoncello", que supone un paso tan importante en su estética como para definirle ya en el ápice de su evolución, escalando cimas que sólo un Stravinsky, un Ravel o un Prokofieff han logrado en su música de cámara.

¿Obedecía este cambio tan radical a una moda imperante, o era un postulado ineludible de la nueva estética musical contemporánea? Manuel de Falla no era un hombre que pudiera aceptar fácilmente una moda efímera, y menos en arte. Obedecía a los dictados de su conciencia musical, sabiendo que no podía llevar la música española mucho más allá de las columnas de Hércules, si no le daba un pasaporte de universalidad, y para ello no era ya necesario el folklore puro, ni el cante jondo, ni siquiera a través de un impresionismo a lo Debussy. Se quería lo entrañable de una música, su hondo fluir, aquellas esencias que habían nutrido a los primitivos españoles, y que están patentes en Victoria, en Morales, en Juan de la Encina... ¿Qué espíritu selecto, algo cultivado en la música española, no será capaz de captar estas esencias

en el famoso "Concerto para clavecín", sin duda una de las obras contemporáneas más admirables de todas las escuelas?

Pues bien, esta especie de "Política de lo Universal y Gobierno de lo Nacional", para glosar el título de una obra célebre de Don Francisco de Quevedo, es la que han seguido los compositores más notables de la hora presente. Lo hizo así Bela Bartok, saliendo de un folklorismo de colección e incorporando lo mejor de la música de su país en la música de cámara, especialmente en sus Cuartetos para cuerda; lo hacen Stravinsky y Sergio Prokofieff con temas arcaicos de la vieja Rusia; lo ha hecho Malipiero sobre las huellas de Monteverdi y Vivaldi, lo realiza un músico tan revolucionaria como Kachaturian, el armenio impulsivo y frenético, y se ve claramente en sus Concertos para piano y para violín. En nuestra misma Cuba, los jóvenes compositores cuyo equipo técnico les permite abordar el género sinfónico y las formas más nobles de la música de cámara, se han dado cuenta de que incorporar el folklore tal como surte del manantial popular es extremadamente peligroso para la obra de arte que aspire a quedar en pie como valor permanente. La índole de este trabajo y su brevedad esquemática no nos permite entrar en los detalles de dicha nueva producción cubana, ni siquiera citar las obras más representativas. Pero es indudable que un movimiento nacionalista —en su sentido universal— está aflorando con brios que no podían sospecharse hace veinte años, cuando la creación sinfónica en Cuba aún no se había iniciado, y mucho menos —como es obvio por su rigor— la música de cámara. Sería injusto dejar de citar, en tan breves líneas para la radio, la decisiva influencia que el compositor José Ardévol, español por nacimiento y cubano por naturalización y por su obra, ha tenido en esta evolución creadora, fomentando un gusto por la sobriedad y la disciplina, con rigor en lo técnico que tiene una tradición de siglos. Apenas podemos hoy contemplar sino los primeros frutos, pero muchos de sus discípulos son nombres que empiezan a sonar en el continente, y tienen una fuerza militante comparable a la de las escuelas nacionales que hoy son históricas.

Si no nos es posible hacerlo con la música cubana, mucho menos lo intentamos con las demás. Así, tenemos que pasar en calidoscopio sobre las modalidades de la música europea, más atenidos a las nuevas ideas y pulso vital del arte sonoro que al hecho musical concreto. Para resumir en la obra de otro músico representativo de nuestra época, estos ideales, ninguno nos convendría mejor que Sergio Prokófieff, que ha pasado por todas las etapas creadoras, desde las más duras e inconcebibles arbitrariedades de su primera época, hasta el sarcasmo en música, para desembocar últimamente en los campos soleados de la humana

ternura, como si al declinar su vida sintiera renacer aquella candidez de los primeros años, y dejarla en herencia de música para otras generaciones.

Rusia tiene hoy en Prokófieff a uno de los compositores verdaderamente geniales, que apenas necesitan de la propaganda organizada para sobresalir por encima de los laureados oficiales, tales como Shostakovich, por ejemplo, caso típico de un nombre formado por aglutinación de etiquetas en todos los idiomas del mundo. Nos fijamos en Prokofieff, dentro de la órbita rusa, como un caso único de versatilidad, como símbolo de fecundidad y de autodisciplina. Quisiéramos poder disponer de más tiempo para enfocar esta extraordinaria figura con la extensión que merece, y, desde luego, no podríamos realizarlo sin la ayuda del disco, como ilustración indispensable. Una proposición que lanzo para quien pueda recogerla.

Con motivo del estreno en Cuba de su suite "Romeo y Julieta", formada por el propio autor con las escenas salientes de dicho ballet, estrenado en Leningrado hace ocho años, escribimos una apreciación sobre la música de Prokófieff, que decía que este compositor soviético había llegado un poco tarde al mundo de la música. En efecto, cuando nace, faltan solamente nueve años para terminar el siglo, y encuentra todos los caminos tomados. La gran tradición alemana había terminado su ciclo histórico, que empezando en Bach y sus epígonos terminaba en Wagner y en Strauss. La música francesa también había recorrido un largo camino, y astros mayores como Debussy y Ravel no dejaban cabos sueltos a los que pudiera asirse un compositor nuevo. En cuanto a los rusos, si bien Chaikowsky había europeizado su música, trasladándola estéticamente hacia occidente, el genio poderoso de Stravinsky la había universalizado, o tal vez "deshumanizado", para emplear la palabra tan acreditada por Ortega y Gasset.

Cundo Prokófieff entra en la liza de la composición, el campo está materialmente cercado de alambradas y púas metálicas. ¿Qué hacer? ¿Qué posibilidades inéditas quedan para un compositor que no quiera quedarse en el pasado? Esta es la gran pregunta a la que la música de Prokófieff contesta por sí sola. Este nuevo compositor ruso comienza, poco más o menos, como suelen hacerlo todos los jóvenes de talento: con teorías iconoclastas, con agresivas durezas y atrevidas disonancias. Y aunque, de cuando en cuando, escribe páginas de tierno lirismo, ligeras evasiones que se le escapan en los días grises, como sus "Cuentos de la Abuela" para piano, el resto es recia musculatura, construcción metálica y "Pas d' Acier".

Pero llega la Revolución Rusa y trastoca todas las ideas llamadas burguesas. Prokófieff se encuentra en un terrible "impasse".

Su música es de hecho revolucionaria, mucho más que todos los "soviets" que se organizan en las ciudades nevadas de la nueva Rusia. Pero es una revolución intelectual, un choque cuerpo a cuerpo entre el romanticismo decadente de fin de siglo y las nuevas ideas estéticas que llegan exaltadas por el autor de "La Consagración de la Primavera', con tan frenético y avasallador poderío que el mundo musical tiene que escindirse en dos bandos, y decir cada uno, como el Cristo: "el que no está conmigo, está contra mí".

Prokófieff es atraído por la órbita soviética, a la que por razones ideológicas no podía dejar de ser fiel, y desde entonces da un repentino viraje hacia el "demos" comprensivo, hacia lo humano, sencillo y universal, como lo harán también otros músicos europeos, haciendo tabla rasa del aquel estilo "Mitropa" de que hablaba Adolfo Salazar, producto de una reacción llevada demasiado lejos. "¡No más intelectualismo en la música!" Este parece ser el santo y seña de los censores oficiales de la nueva Rusia. Sergio Prokófieff entra en razón y nos declara en términos de música que sigue siendo un genio, sólo que ahora se debe a millones de oyentes y no a un cenáculo de "Camerata". Es esta una lección que no podemos pasar en silencio, y que nos enseña que la música, como todo arte, tiene una función social, y se dirige a darnos por lo menos placer sonoro, alivio espiritual y no flagelo de los sentidos. Hace muchos años que Alfredo Casella lo propugnó, con la palabra y con la obra: "Hay que ir hacia una música agradable —decía—; no podemos convertirnos en enemigos de lo bello, desnaturalizando los fundamentos de la música, cerrando las puertas que podrían abrirse para recreo de la humanidad".

Esta es, creemos nosotros, la actual tendencia de la música: se va hacia la sencillez, sin rebuscamiento ni "parti pris" de modernidad a toda costa. En general, puede decirse que las grandes formas se cultivan menos que la música de cámara, y en esto la música instrumental ha seguido el mismo camino de la gran ópera, dando paso a la acción breve, al teatro lírico sin gran aparato, a veces a la llamada "ópera-minuto". Se han hecho ensayos en Inglaterra y otros países para "aligerar" las óperas antiguas, dando síntesis escénicas, que se han grabado en discos con gran éxito. Y aunque el comercio fonográfico intentó hace años hacer esto con las sinfonías clásicas, tal vandalismo mereció la repulsa universal. Ahora bien, este solo intento frustrado demuestra que las grandes formas empiezan a periclitar en el gusto del público, y que se aprecian más las composiciones de pequeño porte, no obstante ser, la mayor parte de ellas, producto de una mayor concentración mental, labor de alquitara que exige manejo de los timbres, calidad de invención, y que no tapa con masivas sono-

ridades la oquedad de un compositor carente de ideas y de originalidad.

El cultivo de la música de cámara es, además, una señal de renovación en lo intelectual. En Cuba, afortunadamente, estamos ascendiendo por esta escala de la cultura nacional, ya que son varias las sociedades dedicadas a este género, no sólo de notables conjuntos de tríos y cuartetos, sino de orquesta de cámara propiamente dicha, creando un repertorio netamente cubano que ya podemos mostrar como logro de significación, cuando hace años no había el menor indicio de tal cosa. Otros países de América han tardado mucho más tiempo en trascender la simple canción acompañada, y los tanteos orquestales "a la maniere de...". Por tal razón, Cuba puede considerarse en el terreno musical de la creación y de la interpretación como uno de los primeros países del continente.

●

Rosario Novoa

La plástica de hoy

La época actual, angustiada e incierta pero cuyo carácter determinante es el progreso en todos sentidos en el aspecto material, plantea una vez más en el destino humano el dualismo hombre-mundo, para unos dos fuerzas en tensión, para otros dos principios en pugna.

Siguiendo a Manuel Abril, el brillante ensayista español contemporáneo apreciamos el arte como "la conjunción de dos misterios: el misterio de la naturaleza y el misterio del espíritu", representado este último por el hombre-artista. Así, todo enfoque esencial y sincero para comprender en sus rasgos la plástica contemporánea, deberá partir, necesariamente, del lugar que los términos naturaleza-espíritu ocupen en la creación artística.

El análisis de lo distintivo en la plástica actual, vale decir, el rasgo esencial del arte escultórico, uno de los aspectos de la arquitectura y el flanco más sugestivo de la pintura, presenta al estudioso una faceta formal o de diseño. En todas estas artes la plástica se contrapone al elemento espacio de diferente manera; en la escultura es "forma en relación con el espacio", en la arquitectura "espacio envuelto en formas" y en la pintura lleva a la tela o al muro una "concepción espacial" a través de formas engendradas por color, dibujo, composición y luz.

Señálase con bastante certidumbre el hecho de que es la nuestra una gran época de "arquitectura", de aquí el concepto **arquitectónico** de la escultura y la pintura como reflejo de la vitalidad y carácter rector de la primera.

Nuestra conferencia de hoy, tratará de presentar ante ustedes algunos aspectos del drama de la pintura actual, dejando a futuros disertantes lo que atañe directamente a la arquitectura y escultura.

Antes de proseguir queremos recordar la sesión inaugural de este Curso de Verano en que R. Suárez Solís y Vicentina Antuña, expusieron de manera vívida dos cuestiones de inapreciable valor para el conocimiento del arte actual: la nueva estética y el concepto contemporáneo del humanismo. En ambas disertaciones se postulaba la certeza de una "nueva actitud" del espíritu del hombre, a la cual va, también unida, inevitablemente, un ansia de realizaciones novedosas.

Estimulando su afán creador, el hombre del siglo XX ha visto ampliarse no sólo el mundo físico y sensible, sino que otros mundos hasta hoy impenetrados enriquecen y matizan su experiencia.

Si hemos comprendido cabalmente esto, nuestra reacción ante las manifestaciones de la pintura moderna no podrá ser en manera alguna negativa, ya que en ella sentiremos por encima y aparte de nuestra actitud personal frente a las grandes cuestiones de cuya evolución depende el destino de la civilización occidental, el mismo impulso apasionado y palpitante que caracteriza una época que ha sentido la tragedia de las dos guerras mundiales más cruentas padecidas por la humanidad.

De acuerdo con lo anteriormente expresado diremos ahora que la plástica contemporánea tiene que ser expresión fiel del momento y de los factores que lo condicionan y dan carácter. ¿Por primera vez el arte en su larga historia iba a desvincularse de las líneas directrices de una civilización o de una cultura cuando él es siempre el índice más alto de su expresión? Estimamos que no, y por ello estamos seguros de que los esfuerzos encaminados a la comprensión justa de la plástica actual deben realizarse plenamente porque ellos nos darán a conocer el nuevo sentido de la vida a través de este arte.

Eduardo Dieste, en su ensayo "Los problemas del Arte", nos habla de los personajes en el drama de la pintura: forma, color y luz, el papel variable de cada uno de ellos en las diversas etapas del arte pictórico, cuyos aspectos se presentan en el siglo pasado, desde el imperio tiránico de la forma en el neo-clasicismo hasta la orgía de luz del impresionismo, pasando por el señoreo del color en la paleta romántica y el equilibrio en el naturalismo, de los tres personajes aludidos.

Conclusión de un proceso comenzado allá en el siglo XV, a fines del gótico, que entregó en definitiva al hombre moderno la conquista total de la realidad.

En esa dirección todo estaba dicho, el lenguaje plástico gastado por siglos de uso había perdido vitalidad y se imponía una renovación. Los innovadores de Cezánne para acá, partiendo de su enseñanza y de su ejemplo llevaron a cabo la tarea audaz y sobrehumana de expresar pictoricamente, a un ritmo vertiginoso

el panorama cambiante de una época de crisis y luchas perennes que parecen ser las tónicas de nuestro tiempo.

La rebelión contra la trivialidad en que había caído la pintura impresionista de fines del siglo XIX, proclamó la libertad, verdad y perfección que caracterizan todas las nuevas corrientes o tendencias que en desconcertante variedad aparecen en ese momento.

En el siglo XX se inicia la plástica con un movimiento llamado despectivamente por sus enemigos con el nombre de "fauve" (fiera salvaje) epíteto que sus cultivadores aceptaron como un reto. Esta nueva tendencia defendía la subjetividad y el instinto o libre impulso del artista; ellos emplearon colores violentos y agresivos, deformaron la realidad voluntariamente y escandalizaron a una sociedad que había aprendido a gustar del arte austero, sobrio e intelectual de Cezánne. Esas fieras recogían la tradición de otro pionero: el holandés Van Gogli, cuya breve carrera de pintor se destaca como astro resplandeciente entre los más altos valores del arte moderno.

Poco después y como reacción al instinto desbordado, tratando de servirle como dique, surge también en Francia el cubismo. Tendencia de la cual dice Julio E. Payró (1) lo siguiente: "El cubismo no fué una cosa monstruosa, extraordinaria, sin precedentes, como quisieron juzgarla sus adversarios, sino otra alternación, una oscilación más larga del péndulo, nada más comparable bajo muchos aspectos a aquella que se produjo en 1800, cuando el neoclasicismo, esa rígida disciplina intelectual, también opuso su valla a la sensualidad morbosa del siglo XVIII". Nosotros añadimos que este movimiento tuvo sobre el neoclasicismo la enorme ventaja de que no volvía hacia atrás, sino creaba un lenguaje plástico, unos valores formales que no sólo la pintura sino también todo el arte posterior ha incorporado como conquista definitiva.

El pintor cubista, denominación inadecuada que sólo por costumbre continúa empleándose, concibió la pintura desde un enfoque geométrico o matemático, desligándose de la representación directa de seres, paisajes y cosas, asuntos éstos que llevan al lienzo o al muro, especialmente al primero sólo la estructura interna del mundo de la realidad, interpretado en función plástica, no realista, alcanzando casi al mismo tiempo que la arquitectura la expresión de una nueva concepción del espacio; llevando a la pintura la simultaneidad e interpenetración es decir, seres, paisajes y objetos vistos al mismo tiempo desde ángulos distintos, imágenes superpuestas que permiten ver por transparencia otras figuras. Esta actitud del pintor excluye la pregunta que el espec-

(1) *"Pintura moderna"*, Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1942.

tador en busca de una explicación formula ante sus cuadros: ¿qué representa? No representa nada, porque el interés por el asunto ha cedido ante los intereses estrictamente pictóricos haciendo buena la vieja definición de la pintura como "el arte del color", que no implica la subordinación de los motivos esenciales de su medio de expresión a la literatura, la historia, etc., como ha acontecido durante siglos.

Hoy con una perspectiva de más de treinta años, vemos claro el papel del cubismo, y no es frase vana decir que después de esta nueva tendencia no se puede pintar como en tiempos anteriores a ella; agregando nosotros sin exageración alguna, no se han realizado obras de arte en cualesquiera de sus variadas manifestaciones que no tengan algo de la experiencia cubista.

Dicho movimiento se aparta casi por completo del "polo" naturaleza para acercarse al "polo espíritu"; pero la ruptura absoluta con lo objetivo se logró a través de la llamada pintura abstracta o no objetiva que unas veces se acercó a la música y otras a la pura geometría.

Paralelo al cubismo del cual es contemporáneo, surge en Italia el futurismo, movimiento literario propagado a la pintura y escultura cuyas aspiraciones revolucionarias y detonantes trataron de llevar el factor tiempo —la cuarta dimensión— a las artes plásticas. El futurismo no representa el movimiento en forma sugerida como lo hizo el barroco, el romanticismo o el impresionismo, sino expresa aquel descomponiéndolo en sus fases sucesivas.

Como ejemplo de esta pintura, citaremos, el discutido cuadro de Balla, conocido con el nombre de "Un perro y una señora en movimiento". El artista ha pintado un perro y la parte inferior de una mujer que lleva sujeto al animal por una delgada correa. Hasta aquí el asunto parece algo muy simple y sin interés especial, mas digamos ahora como han sido tratados por el artista esos elementos de la realidad: cada una de las patas del perro, y la cola aparecen repetidas como las varillas de un abanico abierto, produciendo la idea de movimiento; los pies de la señora multiplicados, la falda agitada y la repetición de la correa atada al perro crean un extraño pero dinámico efecto. En otros cuadros los objetos pintados no se reconocen fácilmente.

El artista trata en forma abstracta, los más variados asuntos: la "velocidad del tren" el "dinamismo de un auto" o la fuerza centrífuga que logran plasmar a través del dibujo y el color trasmitiéndonos su mensaje. Sin embargo la vida del futurismo fué corta y su influencia relativamente escasa, pues tenía de una parte muchos elementos gastados y de otra una intensa base literaria, no pictórica.

Generalmente el público considera todo arte nuevo como futurista entendiendo erróneamente este término como sinónimo de algo ininteligible y agresivo a la sensibilidad artística.

Las tres directrices brevemente señaladas, a las que se suma el movimiento "expresionista alemán", tendencia fuertemente subjetiva con antecedentes históricos y étnicos que la explican y definen, se mantienen hasta el estallido de la guerra del catorce, cuyos preliminares vibraban ya en las obras de los artistas más avisados, expresiones de un clima de tragedia y perturbación colectiva. La guerra transformó el panorama de la plástica; algunos artistas cayeron en la lucha y otros huyeron de la vida por el suicidio. Como materialización del asco y la falta de fé, surgió un movimiento de vida corta: el "dadaismo" negando el papel trascendente del arte y su valor para salvar al hombre de la barbarie y la destrucción.

Terminada la guerra y transformado el mapa artístico de Europa, hay una nueva oscilación en el movimiento creador: el regreso a lo objetivo. Pero antes de considerar brevemente la vuelta en esa dirección, digamos que todas las tendencias mencionadas hasta ahora, representan otras tantas vías de escape a los graves problemas confrontados por la humanidad. Este arte de evasión se refugió en zona de la creación pura, con poca o ninguna relación con grandes grupos humanos; arte de "elite" para reducido público, presa fácil de los snobs y de la crítica despiadada de los que desde el campo opuesto ven el arte como medio de comunicación y propaganda de ideas y soluciones. Hasta la primera guerra mundial, la plástica, en términos generales, fué lenguaje simbólico, fuertemente individualista producto de climas sociales de tolerancia y libertad.

Después de esta contienda la Rusia soviética y la Alemania nacional socialista condenaron por nocivas y decadentes las tendencias abstractas y expresionistas, calorizando en cambio las variantes de un realismo fotográfico cuyas formas gastadas eran un intento de revivir tendencias de un tiempo anterior. Más tarde, Rusia se incorporará a las corrientes del nuevo realismo con obras vigorosas y originales. La situación bajo el régimen fascista fué algo diferente, tolerando en lo artístico una expresión más libre a las formas de vanguardia.

Entre las dos guerras mundiales las vías seguidas por la plástica no guardan la misma proporción en el sentido de la anchura ni tienen todas la misma importancia, pero en ellas puede señalarse el mismo interés en lo objetivo, que tanto artistas como críticos insisten en llamar nuevo realismo. Bajo este nombre se trata de comprender una nueva manera de interpretar la objetividad, que tiende a romper las fronteras un tanto estrechas de

la mera realidad del mundo natural y recoge la experiencia adquirida en las modalidades pictóricas ya citadas.

El surrealismo o super-realismo considerado por muchos tendencia reaccionaria y hasta perniciosa, valora la imaginación y la fantasía, la belleza exquisita de la forma, la brillantez y riqueza del colorido y la exploración en los asuntos del mundo del subconsciente y del inconsciente llevados al primer plano de interés por la Psicología.

Esta pintura realista en la forma y a veces meticulosa en los detalles, usa elementos como la luz que emplea con un valor irreal.

Su contenido simbólico o abstracto requiere a veces una larga explicación para comprenderlo.

El sur-realismo, más que una tendencia, puede estimarse una actitud, cuyo arraigo en el campo del arte actual es algo que no puede discutirse. Sin embargo se le critica fuertemente por resultar un movimiento de tipo individualista que vuelve la espalda a la realidad vital urgida de un arte sano, capaz de cooperar al establecimiento de cambios beneficiosos en este momento de crisis de la humanidad.

En toda obra de arte aparecen tres aspectos fundamentales: asunto, forma y contenido llamados por Manuel Abril: el **qué,** el **cómo** y el **algo.** Cada uno de estos elementos ha tenido un valor diverso a través de la historia de la plástica. El siglo veinte fatigado por la preponderancia tiránica del **qué** (asunto) comienza negándolo y centra sus esfuerzos creadores en los valores del **cómo** (la forma) y considera menos importante el **algo** (hondura) que es también contenido, mensaje, la esencia misma de la obra de arte.

El post-expresionismo o retorno a lo objetivo, llamado por Franz Roh "realismo mágico" es una tendencia que vuelve a destacar los elementos asunto y contenido, adquiriendo especial significación en el "activismo social", arte de lucha, de propaganda, crítica de sistemas y métodos en lo político, social y económico, dirigido a las masas de todo el mundo. Esta pintura subordina todo el valor directo y eficaz del mensaje, volviendo a colocar el arte —que se estimaba liberado— al servicio de una causa; su propósito ahora tiende a obtener el triunfo de los ideales de transformación mantenidos en algunos sistemas políticos; pero corre indudablemente el riesgo de olvidar a veces los valores primordiales de la plástica y produce obras, mediocres como expresión pictórica, aunque en otro sentido resultan ser muy valiosas como carteles de propaganda.

Entre 1918 y 1939 surge en nuestro continente una gran escuela de pintura de raiz autóctona, que se inicia en México y

señala el momento —según nosotros— en que América se encuentra a si misma.

La plástica mexicana despertó el amor e interés por lo propio permitiendo al pintor y ensayista peruano Felipe Cossio del Pomar señalar como una realidad el Indo-Americanismo. Suyas son las palabras a continuación.

"El Indoamericanismo se basa en la comunidad étnica y cultural de las naciones del continente americano, reconociendo un solo tipo espiritual. La cordillera de los Andes es el espinazo de América, punto de partida del climax americano. El hilo que engasta los territorios. Aunque separadas las naciones de América han vivido bajo la misma latitud espiritual, sacudidas por idénticos cataclismos geográficos y las mismas calamidades sociales"; y más adelante añade: "actualmente el sudamericanismo se muestra en pleno desenvolvimiento, revestido de importancia y guardando armonía entre la forma y el contenido. El tema puede variar según los paises, pero la expresión artística es la misma. Y si en el arte indoamericano encontramos expresados ideales universalmente humanos, es por la amplitud y riqueza del contenido, sin por eso dejar de transparentar en un Nuevo Arte las experiencias psicológicas, sociales y económicas de los pueblos de América". (1)

Cuba se inserta en el movimiento de la nueva pintura con algunos artistas conocidos y respetados en el extranjero, afines en la sensibilidad y la inquietud a los de otras latitudes, en los cuales se aprecia entre otros elementos la veta de lo cubano tan insistentemente reclamada su aparición por los críticos desde hace años.

Concluiremos nuestra breve disertación, señalando que el asunto tratado ha sido harto difícil de exponer con claridad, pues nuestro vehículo de expresión es la palabra y ésta no es el medio más apropiado para tratar un tema como la pintura, poseedor de un lenguaje propio, rico en extremo y universal en muchos aspectos: formas, colores, luces; lo ideal hubiera sido haber estado al mismo tiempo en contacto directo con algunas de las obras de arte de las tendencias a que nos hemos referido y entonces la comprensión y el interés por el asunto se hubieran realizado plenamente.

●

---

(1) Felipe Cossio del Pomar. Nuevo Arte, Ed. América, México 1939.

CIRCUITO CMQ

UNIVERSIDAD DEL AIRE

CURSO DE VERANO

"ARTES Y LETRAS DE NUESTRO TIEMPO"

(Del 26 de junio al 25 de septiembre de 1949)
Todos los domingos a las 3 p.m.

DIRECTOR: FRANCISCO ICHASO

PROGRAMA

Agosto 7	a)	Letras hispanoamericanas contemporáneas .... Raimundo Lazo
	b)	Gabriela Mistral .... Asela Gutiérrez
Agosto 14	a)	Las artes aplicadas .... Ana Arroyo
	b)	La poesía de raíz popular ..... Andrés Eloy Blanco
Agosto 21	a)	Algunas orientaciones de la novela actual .... Lino Novás Calvo
	b)	La nueva arquitectura .... Aquiles Maza
Agosto 28	a)	Los nuevos ensayistas de América ... Medardo Vitier
	b)	Confesiones de un narrador ...... Miguel de Marcos
Septbre. 4	a)	El teatro actual .... Francisco Parés
	b)	El teatro lírico español .... Antonio Palacios
Septbre. 7	a)	Picasso y su influencia .... Rafael Marquina
	b)	Horizontes del cine .... José M. Valdés Rodríguez
Septbre. 18	a)	La moda y la nueva sensibilidad ... Regina de Marcos
	b)	La escultura actual .... Juan J. Sicre
Septbre. 25	a)	La biografía moderna .... Rafael Esténger
	b)	Resumen del Curso .... Francisco Ichaso



Distribución exclusiva:
OSCAR A. MADIEDO
O'Reilly 407
La Habana.